

الأنساق



النسقية

كمال أبو ديب

منذ أن طرح الشكليون الروس مفهوم الانظام بوصفه خصيصة أساسية مميزة للغة الشعر^(١) . ثم طور ياكوبسن مفهوم الأنساق باعتباره - ١ - خصيصة للغة الشعر . و - ٢ - الآلية الرئيسية لخلق ما سماه موكاروفسكي (Mukarovsky) التاريض الأمامي « Foregrounding »^(٢) حاولت دراسات متعددة اكتشاف التجليات المختلفة للأنساق . مدعمة وجهة نظر ياكوبسن . أو محاولة الوصول بمفهومه إلى درجة اسمى من التشذيب والفاعلية النقدية عن طريق تمحيصه . وتطويره . فقد اتخذ ناقدان بارزان مثلاً . هما مايكل ريفاتير (Riffaterre)^(٣) وجونان كلر (Culler)^(٤) مواقف مشككة من عمل ياكوبسن . بيد أن تشكيكهما لم يتجه إلى شرعية التصور أو إلى كون الأنساق خصيصة للغة الشعر . بقدر ما انجح إلى التساؤل عن عملية تمييز الأنساق ذاتها وعن المستوى الوظيفي للنسق . قال كلر . مثلاً . إن المهم ليس الوجود الموضوعي للنسق في القصيدة . بل كون الأنساق | والتناظرات والفصلات (Categories) المكتشفة في القصيدة عامة [« خصائص مميزة »^(٥) فيها

- ٢ -

- ١ -

في دراسة سابقة^(٨) حاولت تطوير مفهوم للنسق لا يركز على تشكله فقط . بل على طبيعته العلائقية أيضاً : أى على تشكله وانحلاله في النص . واقترحت لهذه العملية طبيعة جدلية : فالنسق لا يمكن أن يكون ذا دور بنوي إلا من خلال تشكله بما هو فاعلية تمايز . ثم انحلاله إذ ينتهى التمايز . والتمايز يعنى نشوء علاقة بين × (التمايز) و (اللامتياز) أى أن النسق ينشأ من خلال المغايرة والانظام : استمرار هذه المغايرة إلى نقطة معينة ثم انتهاءها . كما اقترحت أيضاً أن انحلال النسق يرافق عادة بحركة تغير جوهرية في نموبنية النص . وقد جلت الدراسات التي قمت بها سابقاً وجود ثلاثة أنماط رئيسية متميزة من الأنساق : النسق الثنائي . والنسق الثلاثي . والنسق الرباعي . كما جلت ظاهرة هامة هي طغيان النسق الثلاثي لا في الشعر وحده . بل في العمل الأدبي بشكل عام . وفي الفكر الإنساني نفسه : في الأسطورة . والحكاية الخرافية . والقصة . وفي التصورات الاجتماعية والنفسية والسياسية^(٩) . بيد أن الدراسات المشار إليها توقفت عند تمييز الظاهرة . دون أن تسعى إلى فهمها . واكتشاف دلالاتها . ووظيفتها في البنى التي تقع فيها . مشيرة إلى أن تحقيق مثل هذا الفهم مشروط بإنجاز عدد كبير من الدراسات الشاملة التي تتجاوز طاقات باحث واحد .

لا شك أن لريفاتير وكلر وجهتي نظر تستحقان الاهتمام . إن لم يكن القبول . على الأقل في تأكيد ضرورة البحث عن دلالة النسق وعلائقيته (إذ إن ملاحظات كلر الأخرى التي تعترض على وجهة نظر ياكوبسن بالقول إنه ليس هناك من نمط من التنظيم يعجز المرء عن إيجادها في أى قصيدة . أو إن التناظرات وضد - التناظرات يمكن أن توجد في أى مقطع نثري^(٦) . ملاحظات أدخل في باب الماحكة الفكرية . ولا يغير قبولها أو رفضها في شئ من أهمية الاكتشاف الجوهرى لامتلاك لغة الشعر خصائص تنظيمية . وتناظرية . وتنسيقية طاغية . تشكل مكوناً أساسياً من مكونات الشعرية (يميزها عن الاستخدامات الأخرى للغة) . ومع أن مناقشة أفكار ريفاتير وكلر ليست بين أغراض الدراسة الحاضرة . فإنه لمن الضروري أن يشار إلى أن تمييز الظاهرة بعد ذاته في الدراسات الإنسانية كما هو في العلوم . لا يقل أهمية عن تحليلها ووعى أبعادها الوظيفية^(٧) . ومن البداهة أن المرحلة الثانية مشروطة وجودياً بالأولى : إذ يستحيل تحليل وظيفة ظاهرة لم يسبق لها أن ميزت . وخصصت وحددت تحديداً دقيقاً يصلح منطلقاً للدراسة الجادة .

٣ -

أحاول . في الدراسة الحاضرة ١ - اكتشاف الأنساق المميزة في عدد من النصوص الشعرية الحديثة . ٢ - القيام بدراسة أولية لوظيفة الأنساق البنيوية : لا من حيث كونها دالة أو غير دالة وحسب . بل من حيث فاعليتها الكلية في البنية . ومن حيث علاقاتها . بالتحديد . بتنامي القصيدة ورؤياها الجوهرية . وإذا كان في العبارة الأخيرة « رؤياها الجوهرية » ما قد يبدو خارجا على طبيعة التحليل البنيوي أو « الفاعلية البنيوية »^(١١) كما وصفه رولان بارت في دراساته المبكرة^(١٢) . فإن العبارة مختارة هنا بعناية سعيا إلى تطوير التحليل البنيوي بحيث يطمح في النهاية إلى تحديد « الرؤيا الجوهرية » للعمل الأدبي ووضعها في سياق بنية الثقافة . في الوقت نفسه أود أن أشير إلى أن المصطلح « الرؤيا الجوهرية » لا يتطابق تماما مع مصطلح لوسيان جولدمان « رؤيا العالم »^(١٣) وإن كان يتشابه معه إلى حد بعيد . بيد أن التمييز بين المصطلحين . الآن . ليس ذا أهمية حاسمة .

٤ -

قبل أن أبدأ باكتناه الأنساق ودورها البنيوي . قد يكون مجديا أن يقدم نموذجان شعريان يؤكدان لا الدور الجوهرى للنسق الثلاثي في تشكيل بنية القصيدة وحسب . بل كون البنية . أحيانا . وليدة تشكل النسق وانحلاله بصورة مطلقة : أى أن البنية تتطابق تطابقا كليا مع حركة النسق . وبهذه الصورة يكون وجود النسق أبسط شكل بنيوي له . حيث يستحيل عمليا تكوّن البنية من تشكل النسق دون انحلاله .

في النصين التاليين لسعدى يوسف^(١٤) جلاء لما يقال هنا :

« كيف تغدو السماء
خطوة واحدة ؟
كيف تغدو الجذور
تاجنا ؟
كيف تغدو المدينة
جلا ؟

.....
.....
.....

في الجبال
في ظلام الجبال
تمشى الأيائل ،

(٢)

« بين بيت يسورنى وسما طليقة
كيف أختار بيتي
بين صمق وأغنيق
كيف أختار همى
بين أحداقها والثياب
كيف أدخل .

.....
.....
.....

تمتمة من شميم الصنوبر
همهمة من غصون الصنوبر
غمغمة في الظلام .

إن كون البنية هنا . تحديدا . هي تشكل النسق وانحلاله . ليتأكد إذ نحاول أن ندمر النسق الثلاثي بنحذف أى من عناصره المكونة . لنقرأ النص (S.1) بإحدى الطريقتين :

S.1.1	كيف تغدو السماء	S.1.2	كيف تغدو السماء
	خطوة واحدة ؟		خطوة واحدة ؟
	كيف تغدو المدينة		كيف تغدو المدينة
	جبالا		جبالا
	في الجبال		في الجبال
	تمشى الأيائل		تمشى الأيائل

ثمّة بعد خفي للنص . لا على صعيد البنية الدلالية فقط . بل على صعيد عملية الانبناء (Structuration) ذمّر الآن في (S.1.1-2) أى أن عملية الانبناء مشروطة وجوديا بتشكيل النسق الثلاثي . بل إن هذا النزوع إلى النسق الثلاثي ليبدو . أولاً . في الفراغ المنقّط الذى استخدمه الشاعر ليشغل المساحة الفاصلة بين حركتي القصيدة . فقد جاء الفراغ المنقّط (بشكل واع ؟) نسقا ثلاثيا (ثلاثة أسطر من النقاط) . ويبدو . ثانياً . في الحركة المضادة التي تتلو انحلال النسق إذ تتشكل هي بدورها من ثلاث وحدات : مما يشعر بتأصل النسق الثلاثي في بنية الفكر الإنسانى والعمل الأدبي على حد سواء .

٤ - ١

يفترض اكتشاف النسق تحديدا مبدئيا لشروط تكوينه . وسأكتفى هنا بالإحالة إلى تحديدي له في الدراسة المشار إليها سابقا^(١٥) . كما يفترض فهم النسق بالشكل الذى حدّد به أعلاه تحليلا بنيويا لـ ١ - النص من حيث هو بنية مكتملة - ٢ - النسق - ٣ - علاقة النسق ببنية النص ورؤياه الجوهرية .

٥ -

أتناول - في الدراسة الحاضرة - ثلاثة نصوص مبدئية . آملا أن أنتقل في دراسات مقبلة إلى نصوص أكثر تشابكا وتعقيدا . ويظل الهدف الأول اقتراح المنهج وتقديم النموذج دون محاولة إثارة كل ما يمكن أن يثار من أسئلة أو اكتناه كل ما يستحق الاكتناه من أبعاد . بشكل خاص ، أتجنب في هذه المرحلة من الدراسة مناقشة أنساق الصورة الشعرية باستفاضة ، لا إحقاقا في إدراك جذريتها . أو إهمالا لها . بل إدراكا لطبيعتها المعقدة ، ولضرورة حل عدد من المشكلات الأساسية قبل التعرض لها^(١٥) .

- ٦ -

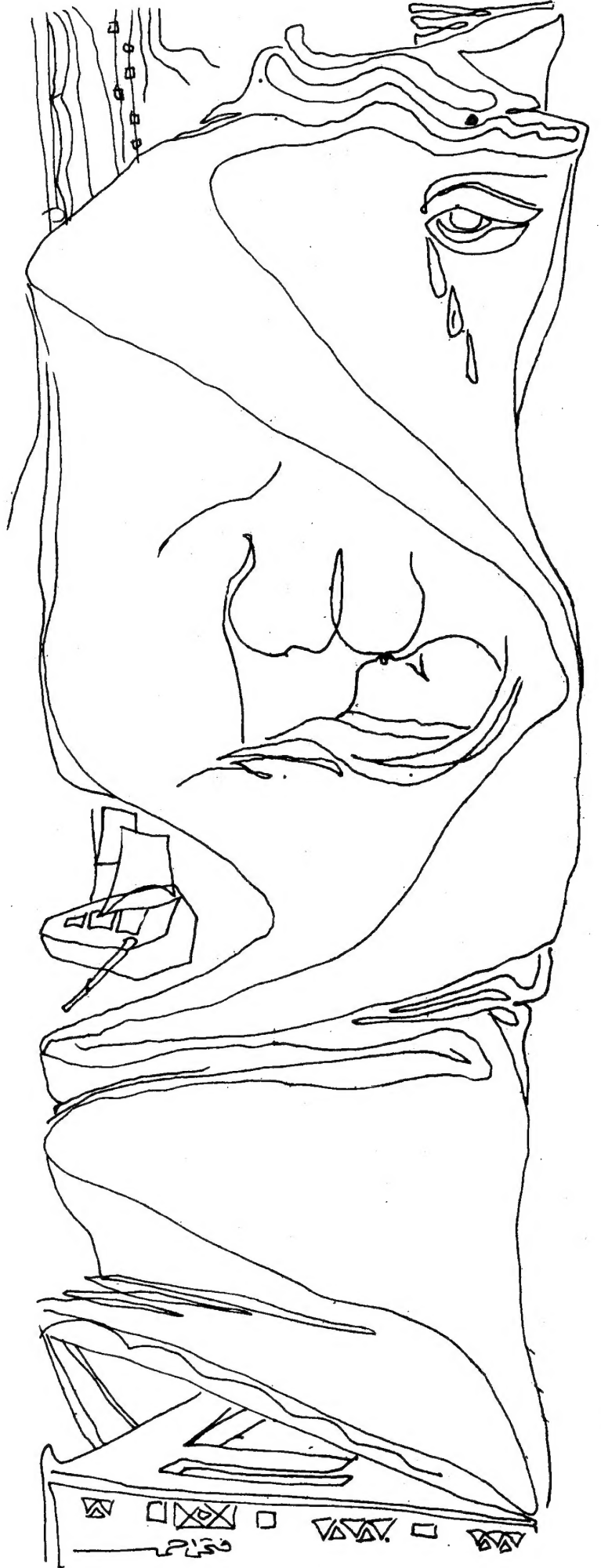
ثلاثة نصوص حديثة :

بدر شاكر السياب

غارسيا لوركا^(١٦)

في قلبه تنور
النار فيه تطعم الجياع
والماء من جحيمه يفور :
طوفانه يطهر الأرض من الشرور
ومقلته تنسجان من لظى شراع
تجمعان من مغازل المطر
خيوطه . ومن عيون تقدح الشرر
ومن ثدى الأمهات ساعة الرضاع
ومن مدى تسيل منها لذة النمر
ومن مدى للقبالات تقطع السرر
ومن مدى الغزاة وهي تمضغ الشعاع
شراعه الندى كالقمر
شراعه القوى كالحجر
شراعه السريع مثل شحة البصر
شراعه الأخضر كالربيع
الأحمر الحضيبي من نجيع
كأنه زورق طفل مرق الكتاب
يملاً مما فيه . بالزوارق النهر .
كأنه شراع كولبس في العباب
كأنه القدر .

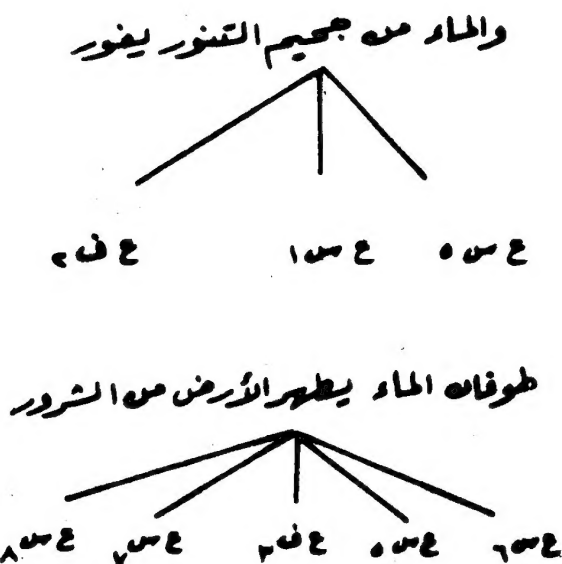
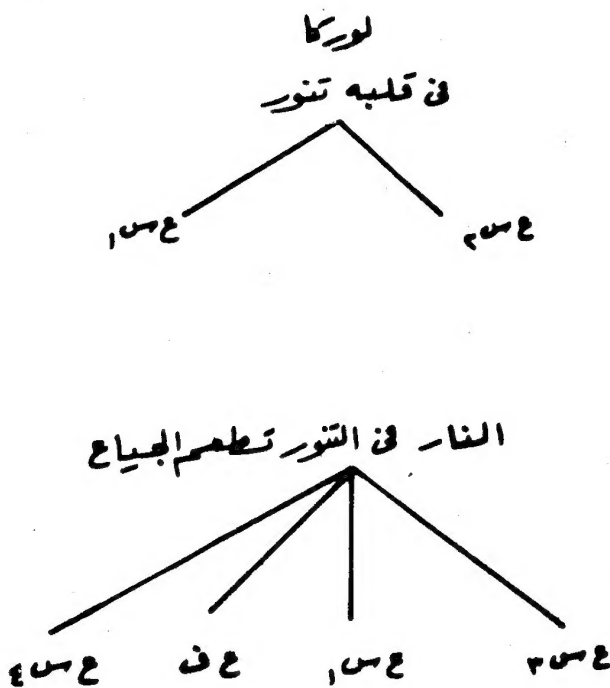
تبدأ القصيدة بصورة متوهجة . متفجرة (التنور في القلب) تتولد فاعليتها من حدة ثنائية ضدية أساسية : النار/الماء تُخلق بين طرفيها علاقات تكامل وتوحد وإخصاب . وتُتجاوز علاقات النقي التي تقوم بينهما عادة (الماء يطفى النار) . ويتم هذا التوحد بوصف التنور / القلب مصدرًا لقوتين إيجابيتين : النار تطعم الجياع (عبر علاقة المجاورة المجازية : التنور يُخبز فيه بإشعال النار : النار تنضج الخبز . الجياع يأكلون الخبز) أو عبر العلاقة الأسطورية - (النار الأسطورية التي تحرق من أجل التجدد وفيض الحياة النقي) . أو عبر كليهما معا . والماء مفورًا يطهر الأرض (عبر العلاقة الأسطورية النابعة من ارتباط الطوفان بغسل الأرض من الإثم . وإعادة الطهارة إليها : الطوفان في الأساطير السومرية . وطوفان نوح في التوراة) . وتضع القصيدة . عبر هذه الأبعاد الأسطورية . وعبر التجدد والولادة . الفنان - الشاعر في سياق القوى المبدعة الخلافة وتجعله طاقة لا حدود لها على العطاء والتغيير وإعادة خلق العالم مانحة إياه . من خلال علاقات السياق الذي تضعه فيه . طبيعة البطل الأسطوري . يصبح القلب . إذن . وهو الداخلي . مصدرًا لقوتين فياضتين خارجيتين هما . في الواقع اليومي . قوتان ضديتان ألغى الآن تضادهما لتتحولا الى مصدر فاعلية واحدة تدميرية . لكن تدميرها أسطوري . بمعنى أنه يخلق الحياة ولا يدمرها . وتتميز الصورة التي تتبع منها هذه الفاعلية بدرجة عالية من الحدة . والتوهج . والعنف والقدرة على تغيير الأشياء .



يتولد من الشيء وينبع منه :

في قلبه تنور — النار في التنور — والماء من
جسيم التنور يفور — الماء يشكل طوفانا —
الطوفان يظهر الأرض .

وبكتابة هذه الجملة بطريقة تشومسكي التشجيرية^(١٧) يبدو تعقيدها
وتشابه مكوناتها اللغوية . وتفرع البنية العميقة لها في بنية سطحية
تتداخل فيها العلاقات إلى درجة حادة (إذ يظهر أن ع س ١ تحدث في
CBA كما تحدث ع س ٥ في DC . وتندرج جميع العلاقات ضمن
العبرة (في قلبه) .



تنامي القصيدة على هذا المحور الجوهرى : محور التوحد بين
القيضين النار والماء . بيد أنها تخضع لتحول داخلي بارز . يتمثل في
الانتقال من فاعلية العنف إلى فاعلية أقل حدة وأكثر هدوءاً . هي فاعلية
النسج والتجميع . اللذين يبدآن في إطار الإبحار والمطر . قبل أن يتابعا
تنمية سياق التوهج والعنف والقدرة على العطاء .

وتنتقل القصيدة من الداخل إلى الخارج (قلبه مقلناه)
ومن المفرد إلى المثنى ، محتفظاً بمحورها الجوهرى . ذلك أن ما تنسجه
المقلتان هو شراع (مرتبط بالماء) لكنه لا ينسج من خيوط عادية . بل
من اللظى (المرتبط بالنار) . وتنامي صورة الشراع على هذا المحور
نفسه . فالمقلتان تجمعان خيوط الشراع من مغازل المطر (الماء) ومن
عيون تقدح الشرر (النار) . وتظل العلاقة بين النار / الماء علاقة
متوازنة ، إذ تتوزع اللغة بينها بدرجتين متعادلتين .

بيد أن القصيدة . تبدأ ، بعد فعل التجميع (تجمعان من مغازل
المطر) بعملية تجميع فعلية على صعيد بنيتها اللغوية . إذ تقحم مجموعة
من الصور التي تفقد النمو الداخلي على محور القصيدة الجوهرى . ويختل
فيها التوازن بين القيصين الماء / النار . لتطغى صوراً مرتبطة بالماء بالدرجة
الأولى . متجسدة في بنية لغوية تجميعية يبرز فيها دور حرف الجر «من»
الأساسى في عملية التجميع (من × ومن ومن ... إلخ) . يرتجلى
طغيان المائية في المكونات (من ثدى الأمهات ساعة الرضاع : الحليب
تحول للمائية) و (من مدى تسيل منها : السيلة مائية) و (من مدى
للقابلات تقطع السرر : سيلان الدم تحول لسيلان الماء) . ويخبر دور
النار والنارية إلى درجة كاملة تقريباً . باستثناء بروزها في تحول لها شاحب
هو صورة الشعاع : (من مدى تمضغ الشعاع) . بيد أن النارية هنا لم
تعد مرتبطة بفاعلية تدميرية خلاقية . بل أصبحت مرتبطة بالمفعولية
(فالشعاع ضحية للمدى) . ويتخلل سلسلة التراكمات نمو داخلي
لخطين : سيلان الدم (من مدى يسيل / للقابلات / شراعه الأحمر من
نجيع) ثم صورة الثدى والرضاع مستمرا عبر تقطيع السرر . ثم إلى
الحركة الثانية من القصيدة في صورة الطفل . ويلعب هذا التنامي دوراً
توسيطياً . إذ ينقل حركة القصيدة من العنف الحاد إلى درجة أدنى من
العنف . ومن النارية / المائية إلى طغيان المائية الذى سيستمر في الحركة
الأخيرة ليصبح سيادة مطلقة للمائية .

بعد الحركة التجميعية المرتبطة بالعناصر التى نسجت منها خيوط
الشراع والتنامي التوسطى الذى يتخللها - والتى تتمحور جزئياً حول محور
القصيدة الجوهرى لكنها تنفك عنه متجهة إلى تأكيد صورة الماء - يعود
الشراع إلى البروز . مكتملاً . قوياً . طاغياً . ويتجلى في أول صورة له
مرتبطاً بالماء (شراعه الندى) محولاً ما يقرن إليه إلى عنصر مائى أيضاً
(القمر الذى لا يرتبط بالنداء بصيح هنا ندبا) . ولكنه يمتلك
خصائص ضدية : فهو ندى كالقمر / قوى كالحجر . وهو جامد كالحجر
/ سريع كلمحة البصر ، وهو أخضر كالربيع / أحمر خضيب من نجيع .

بيد أن الخصيصة الأساسية لعلاقات الثنائيات الضدية هنا هى أنها
تبقى معزولة مستقلة . لا تخضع لعملية التوحيد الحادة المتفجرة التى
خضعت لها الثنائية الضدية النار / الماء في الحركة الأولى . وتتجسد هذه
الانعزالية في البنى اللغوية التى تسبك فيها الثنائيات في كل من الموضعين .
في الحركة الأولى تشكلت بنية لغوية متشابهة توليدية : أى أن الشيء فيها

٦ - ١ - ٢

تشكل الحركة الأولى ، كما أظهرت الفقرة السابقة . حركة تفجر وتوهج وعنف مدمر خلاق . وتنبولر هذه الخصائص في المكونات اللغوية الدلالية . في الرموز التي تولدها القصيدة . وفي التركيب التوالدي المتشابه اللاتب للبنية اللغوية . بيد أن هذه الحركة تفصح عن خصيصة أخرى تقف نقيضاً للتفجر والتوهج والعنف . وتؤدي إلى خلق بنية منفصلة داخلياً موزعة باتجاهين : تتمثل في سيطرة الجملة الإسمية على الحركة وتولّد رموز التفجر والعنف منها . ولا تبدو ثمة من حاجة للتدليل على الاختلاف الجوهرى في الخصائص الأسلوبية والتعبيرية بين الجملة الفعلية والجملة الإسمية . بين حركة الفعل وزمنيته وسكونية الإسم ولا زمنيته . فذلك مبدأ مؤسس في الدراسات الأسلوبية والنقدية ابتداء من أرسطو . ويبدو جلياً أن انبثاق الحركة الأولى في القصيدة من سلسلة من الجمل الإسمية . أو بالأحرى ، من جملة إسمية واحدة (على صعيد البنية العميقة) تنفرغ إلى سلسلة من الجمل الإسمية المنضوية (Subordinate) يمنح الحركة صلابة وسكونية ولا زمنية تصطدم مع الطبيعة المتفجرة للمكونات الأساسية لهذه الحركة (التنور . النار . الماء . الجحيم . الطوفان) . ويعمق هذا التصادم كون الأفعال في الجمل الفرعية أفعالاً منضوية أيضاً . أى أنها خاضعة لفاعلية الأسماء . وبهذه الصفة . تنقسم القصيدة . في هذه الحركة منها . إلى فاعليتين : فاعلية التفجر والعنف والاندفاع . وفاعلية السكونية والتجمد والصلابة . ويتأكد هذا الانقسام بتحليل البنية الإيقاعية للحركة . إذ تنبع هذه البنية من علاقات الوحدات الإيقاعية^(١٨) (٢١١) = مستفعلن . و (٢٢) متفعلن ثم (١٢) فاعول . مع حدوث واحد لـ (١١١) = مفعول . وتطغى فيها وحدة أخيرة في كل بيت تنتهى بحرف مدّ متلو بساكن (أى بمقطع زائد الطول) . ويخلو التحليل أن البيت الأول يتألف من مستفعلن مفعول (٢١١ ١١١) أى من وحدتين إيقاعيتين تطغى عليهما المقاطع الطويلة . وفي طغيانها توليد للسكونية والصلابة . فيما يخلق المستوى الدلالي صورة نارية متفجرة متوهجة . ويستمر هذا التوزع في الحركة . بين ما تجسده البنية الإيقاعية وما تجسده الصور والمكونات الدلالية . في الأبيات التالية . إذ تتشكل الوحدات الإيقاعية كما يلي :

٢١١	٢١١	١٢
٢١١	٢٢	١٢
٢١١	٢٢	٣١
٢٢	٢٢	١٢
٢٢	٢٢	(٢٢)

ويلاحظ هنا أن (٢١١) تطغى بشكل كلى على البنية الإيقاعية . متمثلة في كل موضع يرد فيه الإسم وفي موقع الفعل (تطعم) ولا ترد (٢٢) الأكثر حركية وحدة إلا في موضعين هما حيث ترد (جحيمة) و (يظهر) .

أما في صورة الشراع فإن الثنائيات تتجسد في بنى متوازية : كل جملة ترصد خصيصة محددة ثم تأتى جملة موازية لها لترصد الخصيصة المضادة . ولا تترابط الجملتان لغوياً حتى بأداة العطف . أبسط مؤشرات الترابط :

شراعه الندى كالقمر

شراعه القوى كالحجر

شراعه السريع

شراعه الأخضر كالريبع

الأحمر الخضيب من نجيع

أى أن ثمة بنية عميقة واحدة متكررة في بنى سطحية متوازية وتولد هذه الخصيصة طبيعة تراكمية صرفاً للثنائيات الضدية تمنعها من التنامى والتفجر بالوهج والحدة والعنف التى تنامي بها الثنائيات في الحركة الأولى . من جهة أخرى . كانت الثنائيات في الحركة الأولى قد توحدت على صعيد فاعليتها التدميرية الخلاقة : أما هنا فإن الخصائص الضدية للشراع لا تتوحد على صعيد فاعليتها إطلاقاً بل تظل صفات مستقلة . ولذلك يأتى الشراع عارياً من الفاعلية الخلاقة . جامداً رغم وصفه بالسرعة . معزولاً عن سياق التغيير والعطاء والصراع . ورغم وصفه بأنه أحمر خضيب من نجيع .

وإذ تنبلور صورة الشراع في هذا الإطار المفتت . الذى تنعزل فيه الأشياء . وتكتسب طبيعة تراكمية . لامتناهية . تولد صورة جديدة له في إطار التفرق والتكاثر العددي الصرف . وتقلص صورته من شراع إلى زورق طفل (زورق طفل مزق الكتاب ليملاً بالنهر بالزوارق) . ثم يكتسب الشراع تجسده النهائى في إطار الالتباس الدلالي والرمزى . بعد أن كان محدد الدلالة . إذ يربط بشراع كولبس في العباب (مغامراً مكتشفاً لكنه في الوقت نفسه ضحية للجة الزاخرة) وبالقدر (بتجريدته . وذهنيته . لكننا بطغيانه وبسلطته التى لا ترد في الوقت نفسه) . وخلال ذلك كله يتبلور الشراع في إطار وحدانية البعد . مرتبطاً بالماء . عارياً بشكل مطلق عن النار .

٦ - ١ - ١

هكذا تنامي القصيدة من حركتها الأولى حيث تنفجر الصورة بتوهج وعنف حادين . عبر توحيد فاعلية المتضادات (النار والماء) . إلى حركة وسيطة تبدأ فيها صورة النار بالانحسار بينما تطغى صورة الماء . وتشحب فاعلية التوحد بين المتضادات . ثم إلى حركة نهائية تختفي منها صورة النار وتحتلها صورة الماء بشكل مطلق . وتخلو من فاعلية التوحد بين المتضادات خلواً كلياً . أى أن القصيدة تنثقل من الفعل إلى اللافعل . من القوة إلى الضعف . من التفجر إلى الانسياب . من النار / الماء إلى الماء . من المحسوسة الحادة (التنور) إلى التجريدية (القدر) . ومن الداخل (قلبه) إلى الخارج (شراع كولبس في العباب . القدر) .

وتتم هذه التحولات . جذرياً . عبر فاعلية أساسية في بنية القصيدة هى التنسيق وخلق الأنساق . كما سأحاول أن أظهر في فقرة قادمة .

وتتألف هذه البنية الإيقاعية مع صورة التنور وتفجر الماء والنار من جميعه . وتنتهى ببدية فاعلية المقتنين اللتين تنسجان الشراع : إذ تطغى (٢٢) بشكل مطلق ، كما تنتهى القافية المتشكلة من حرف مد متبوع بساكن لتبدأ قافية أكثر حدة وذات حركة قاطعة هي (المطر ، الشرر ، الغر ، السرر) .

ثمة ، إذن ، توتر داخلي في بنية الحركة الأولى من القصيدة : تؤثر ينبع من المفارقة الضدية الحادة بين المضمون التصوري والحقول الدلالية التي تمتلكها المكونات اللغوية في الحركة ، وبين البنية اللغوية التي تنسكب فيها هذه التصورات والحقول . الأولى تخلق بُعد التفجر والتدفق والاندفاع ، والثانية تخلق بعد السكونية والتجمد والإعاقة .

وتتشخص خصائص الحركة الأولى ، كما يحدث في الشعر بشكل عام فيما يبدو ، عبر القصيدة بأكملها مولدة فيها التوتر الحاد بين الفاعليتين المذكورتين أعلاه . ولعل أسمى ما يحسد هذا التوتر أن يكون الأنساق المتشكلة في بنية القصيدة والتي سأبدأ بمناقشتها بعد قليل .

٦ - ١ - ٣

تتنامى القصيدة ، على صعيد آخر ، من مادية المكونات اللهيبية المتفجرة التي تمارس فاعلية التطهير والإطعام . أى فاعلية ترتبط بالآخر عبر حس المشاركة والانخراط في العالم . إلى حركة وسيطة تبدأ فيها الطبيعة المادية المحسوسة للأشياء بالشحوب نسبياً وتمتزج فيها الصور النابعة من الطبيعة بالصور النابعة من العالم الإنساني ، مكتسبة بعداً جالياً ناعماً إلى حد ما « تجمّعان من مغازل المطر خيوطه » أو بعداً فوقياً . وتبدأ بالانفصام عن ثقل مادية الأشياء والانخراط في العالم بصورة مباشرة لتتحرك على صعيد التعبير المجازي التجريدي نسبياً . ويتجلى هذا المستوى من تنامي القصيدة في صورة « مدى الغزاة » التي تجسد فاعليتها التدميرية لاجموسية الصور في الحركة الأولى وكثافتها المادية (النار تطعم الجياع ، الماء من جميعه يفور يطهر الأرض) . بل في لغة فوقية ، فدى الغزاة لا تبقر البطون أو تحترق الرقاب ، أو تطعن الأجساد . مثلاً ، بل « تمضغ الشعاع » : وتشع الصورة داخلياً بدلالات ضدية باتجاه « النار فيه تطعم الجياع » و « ثدى الأمهات ساعة الرضاع » و « لذة الغر » (ذلك أن الصور الأربع صور ترتبط بالقمم بحركات نابعة من عملية تناول الطعام) لكنها رغم ذلك أقل مادية ومحسوسة بكثير من الصور السابقة . لأنها تنسب فاعلية المضغ الآن إلى ما لا يقع في سياق المضغ (المدى) عن طريق علاقة المجاورة وعبر سلسلة معقدة من العمليات الذهنية (المدى تذبح : المذبوح يؤكل ، الأكل مضغ) وبشكل خاص لأن المضموغ أيضاً لا يقع في سياق عملية تناول الطعام (وهو هنا الشعاع) . وبكل هذه الصفات تفقد الصورة كثافة الطبيعة الحسية للصور السابقة وتتحرك على محور ذهني أقرب إلى التجريد منه إلى لغة الحس . ويستمر هذا التنامي باتجاه التجريدي ، باتجاه ما هو أقل كثافة ومادية ومحسوسة وتوهجا ، في صورة الشراع الذي يربط بموجودين : أحدهما علوى . أثري . رغم ماديته (القمر) - الشعاع يتنميان إلى حقل دلالي واحد . والآخر مادي أرضي لكنه جامد ميت (الحجر) . ثم يزداد شحوب الطبيعة المادية والتوهجة للشراع إذ يربط بحركة برهية خاطفة عارية تقريباً من الكثافة الحسية (مثل لمحة البصر) . ولا تعوض صور « الربيع » و « النجيع » عن فقدان الثقل المادي تعويضاً ملموساً ثم يكتمل فقدان

الكثافة المادية يربط الشراع بالزوارق الورقية الممزقة من كتاب . ويربطه بالصورة الضبابية الغائمة لشراع كوليس في العباب . وأخيراً ، ينقله إلى مستوى مطلق من التجريدية . وفقدان الكثافة المادية . عن طريق ربطه بالقدر . وينبغي أن يؤكد . في هذه المرحلة . أن الصور التي يتجلى فيها الشراع صور معزولة منفصلة عن التجربة الإنسانية الحارة المتوهجة . ويبدو الشراع من خلالها معزولاً بشكل خاص عن المشاركة والانخراط في العالم . إذ ينتفي في هذه الحركة وجود الآخر الإنساني الذي جاءت فاعلية النار . كما جاءت فاعلية الماء . من أجله في الحركة المعركة الأولى من القصيدة . وحيث يبرز الإنساني (الطفل) فإنه يبرز في دور جديد . دور منضو (Subordinate) لا طرفاً في عملية المشاركة التي يتفجر التصور الأساسي في الحركة الأولى من القصيدة باتجاه تعميقها .

٦ - ١ - ٤

أشرت قبل قليل إلى تبلور التصور الجوهرى في الحركة الأولى من القصيدة في بنية الجملة الاسمية . وإلى كون الفعل منضوياً بالنسبة للاسم . وتستحق هذه الظاهرة تقصياً أعمق . لأنها تشكل أحد مستويات النمو في القصيدة .

تبدأ الأفعال بالطغيان في الحركة الأولى ابتداء من « مقلتاه تنسجان » . وتكتسب بنية الجمل طابعاً فعلياً طاعياً . إذ لا تخلو إلا واحدة منها من الفعل (من ثدى الأمهات ساعة الرضاع) ويتشكل تكاثف للأفعال في صورة خيوط الشراع . بيد أن جميع الأفعال المرتبطة بالخيوط تأتي محكومة [بالمعنى الذي يقصده تشومسكى بـ (Govern)] بخرف الجر من + اسم مجرور + صفة (هي الفعل وجملته) .

ويبدو بجلاء أن الأفعال في هذا الخيز من القصيدة أقل قدرة على تجسيد الفاعلية ومركزية الفعل مما هي عليه في صورة التنور . حيث يمثل الفعل فاعلية حقيقية لأحد المكونين الأساسيين للقوى المتفجرة من التنور « النار تطعم : الماء يفور . الطوفان يطهر » .

أى أن القصيدة تتجه من حركة يتأكد فيها دور الفعل في إطار الجملة الاسمية نسبياً إلى حركة يشح فيها دور الفعل ويصبح انضوائاً . (فيما تبقى الأسماء والجمل الاسمية طاعية على الحركة) ثم تتجه في الحركة الثانية (بروز الشراع من جديد) إلى اختفاء شبه كلى للفعل وسيطرة الأسماء والصفات على صورة الشراع سيطرة مطلقة .

يبدو . إذن أن القصيدة لا تسمح للفعل والجملة الفعلية بالتطور إلى حركة كاملة ، تدفقه بل تميل إلى تقاوص دورهما وإلى الانخسار من مستوى الفعلية والفاعلية إلى مستوى الاسمية . وينشأ من ذلك توتر . أو مفارقة ضدية أساسية . بين التصور الأساسى للقصيدة وبين نمو البنية اللغوية التي تحاول تجسيد هذا التصور : أى أن لغة القصيدة تصبح فاعلية تقليص . لا تعميق وتكثيف . للتصور المتفجر في حركتها الأولى . أو لرؤياها الجوهرية ، رؤيا التفجر الذي يصهر الأضداد (النار / الماء) إلى مكونات تتكامل فاعليتها الإحصائية الخلاقة لتغير العالم وتقتله قتلاً أسطورياً يؤدي إلى بعثه النقي . وتؤكد . بتحليل هذا المستوى من نمو القصيدة . الخصيصة الأساسية فيها التي برزت من خلال تحليل المستويات الأخرى لها حتى الآن .

السداسي). ويتشكل النسق الجديد أيضا من الجملة الاسمية، بصورة تكرارية للبنى المتوازية، كما ذكر في فقرة سابقة:

- شراعه الندى +
- شراعه القوى +
- شراعه السريع +
- شراعه الأخضر +
- الأحمر +

وما يكاد النسق الرباعي ينحل حتى يتشكل نسق ثلاثي جديد مؤسس على التشبيه، أي أنه ينضوى ضمن النسق السابق المؤلف من (شراعه):

- كأنه زورق طفل +
- كأنه شراع +
- كأنه +

هكذا تكون بنية القصيدة بأكملها وليدة تشكل سلسلة من الأنساق، دون أن يكون بينها فضاءات للحركة الحرة اللامنسقة، أي أن هذه البنية، مهما بلغت حدة التوهج والتفجر الكامنين فيها، تتجه إلى مقاومة الحركة المتوهجة وتقليص التفجر وكبحه، وإلى لجم الحركة بثبات البنى بدلاً من تنمية الحركة وتطويرها وتعميقها بحيث تصل ذروة من التفجر، ويزداد تأثير كبح الحركة بامتناع تشكل أنساق فعلية، باستثناء النسق الفعلي الثاني في (تنسجان - تجمعان)؛ بيد أن طبيعة الفعلين هنا أميل إلى الهدوء والثبات ولذلك فإن النسق الفعلي لا يكتسب طبيعة متفجرة حيوية على الإطلاق. أما الأفعال الأخرى - بشكل خاص في الحركة الأولى - فإنها منضوية ضمن بنية الجملة الاسمية، ورغم أنها تكاد تشكل نسقا فعليا (تطمع، يفور يطهر) فإن انضواءها ضمن بنية للجملة الاسمية يعيق بلورتها لحركات حادة وتناميها. خالفاً نوتراً بارزاً بين فاعلية الحركة العنيفة وبين البنية المجردة للجمل التي تحاول هذه الفاعلية أن تتجسد من خلالها.

في ضوء ما سبق، يمكن تحديد فاعلية الأنساق المشكلة في القصيدة بنقطتين:

- (أ) تعميق خصائص البنية اللغوية، والإفصاح عنها؛
- (ب) كبح الحركة المتفجرة من التصورات الأساسية للقصيدة وإعاقة تناميها.

فالأنساق، إذن ذات فاعلية تقليصية، معوقة، تتخذ مساراً مضاداً للمسار الذي تبدأ بلورته التصورات الأساسية للقصيدة. وإذا يلاحظ أن النسقين الطاعينين في النص هما نسق رباعي ونسق سداسي، وأن النسق الثاني الوحيد هو نسق فعلي، ثم إن النسق الثلاثي يتشكل مرة واحدة في خاتمة القصيدة، تفتح أمام البحث مجالات جديدة تتعلق بالعلاقة بين طبيعة النسق المشكل ووظيفته: هل تؤدي الأنساق المختلفة وظائف مختلفة في بنية النص؟ إن هذه الإمكانية من التعقيد بحيث تستحق دراسة متقضية مستقلة لا مجال لمحاولة القيام بها الآن.

تنقسم الأنساق المشكلة في القصيدة إلى ثلاثة أنماط أساسية: ١ - النسق المشكل من الجملة الاسمية، ٢ - النسق المشكل من شبه الجملة (حرف الجر +) النسق المشكل من الجملة الاسمية البادئة بكأن (كأن +).

ويطغى النسق الأول على الحركة الأولى من القصيدة التي تتجسد فيها صورة التوهج، والعنف، والحدة: أي أن التصورات الأساسية المتفجرة تتموضع، لغوياً، في أنساق للجملة الاسمية سمتها الأساسية الصلابة، والثبات، ومقاومة الحركة الحادة:

في قلبه تنور

- ١ النار فيه تطعم الجياع
- ٢ والماء من جحيمه يفور:
- ٣ طوفانه يطهر الأرض من الشرور
- ومقلته تنسجان

وما يكاد النسق الثلاثي المشكل من الجملة الاسمية يكتمل حتى ينحلّ مولداً حركة تغير بارزة في تنامي القصيدة هي لحظة الانتقال إلى النسج والتجميع، بدلاً من أفعال العنف والاجتياح. وسرعان ما يبدأ نسق جديد بالتشكل، نابعاً من تكرار الفعلية (تنسجان - تجمعان) لينتهي بسرعة ثم يطغى نسق تراكمي يتأسس على حرف الجر وملحقاته: ومن الشيق أن (من) المؤشر الأساسي للتراكم، تبدأ ضمن النسق الفعلي السابق لتستمر في النسق الجديد طاغية طغياناً كاملاً: تنسجان من لظى شراع

١ تجمعان من مغازل المطر
خيوطه

- ٢ ومن عيون +
- ٣ ومن ثدى +
- ٤ ومن مدى +
- ٥ ومن مدى +
- ٦ ومن مدى +

ويبلغ تشكل النسق درجة عالية من التعقيد هنا، إذ إن (من) نولد أنساقاً منضوية ضمن النسق الرئيسي (من مدى نسق رباعي بنضوى ضمن نسق من + الأساسي وهو نسق سداسي) بالإضافة إلى كون من قبل بدأ النسق الرئيسي قد دخلت في تركيب الجملتين اللتين سبقتا بدء تشكل النسق الرئيسي (من الشرور + من لظى)، ولطغيان هذا النسق التراكمي في مركز القصيدة تأثير جوهري على حركة القصيدة وتناميها، كما سيشار بعد قليل.

بعد اكتمال النسق السداسي، يبدأ نسق جديد رباعي مؤسساً على لفظة (الشراع)، التي كانت قد وردت لدى بدء تشكل النسق

٦ - ١ - ٦

في التحليل السابق للأنساق . حدّد النسق . ضمناً . بأنه ظاهرة تركيبية تنبع من التكرار وتؤدي إلى تميز بارز بين اللغة المنسقة واللغة الحرة . لكن النسق يمكن أن يحدد على صعيد آخر بأنه الانتظام في التعامل مع المكون اللغوي المفرد في وجوده ضمن علاقات تركيبية متغيرة . بهذا التحديد يمكن . مثلاً . أن يدرس تأنيث الأفعال في النص باعتباره ظاهرة خلق لنسق يطغى على النسق المضاد وهو تدكير الأفعال . ويتمثل نمط النسق في الجدول التالي : -

الفعل مؤنثاً	الفعل مذكراً
تطعم	يفور
تنسجيات	يطهر
تجمعات	
تقدح	
تسيل	
تقطع	
تمضغ	مزق
	يمسك

كذلك يتميز على أساس التحديد نفسه . نسق التعامل مع الصفة . ويتجلى فور الاتجاه إلى تسجيل هذا النمط من النسق ان الصفات المباشرة (أى التى تتمثل في كلمات مفردة في مقابل الصفة الكامنة في جملة) تنعدم في حركة القصيدة الأولى . أى في كل ما ينبع من صورة التنوير وما يكون فاعله الذات - المحور (مقلناه) . لكنها تطغى في الحركة الثانية . كما يجلو الجدول التالي : -

الحركة الأولى: الذات المحور	الحركة الثانية: الشراع
صفة تنوير جملة (النار فيه)	الندى
... الشرور	القوى
صفة شراع جملة	السريع
(تجمعات ... الشعاع)	الزخم
	الدمر
	الفضيب
صفة طفل: جملة (مزقه الكتاب)	

وتتوزع القصيدة . من خلال هذين النسقين . بين عاملين عام فاعلية المؤنث . وهو عالم ضدى (النار تطعم الخياع : عينه تسجى الشراع : خيوط الشراع جميعها وليدة فاعليات مؤنثة) وعام فاعلية المذكر وهو عالم وحيد البعد (الماء يظهر من الشرور . الشراع ذو ملامح إيجابية صرف) والعالم الأول هو عالم الفاعلية الحادة النابعة من توحيد المتضادات . أما العالم الثانى فإنه إلى حد بعيد عالم سرسالى تابع من فاعلية لاضدية . وبين عالم الفعل وعالم الصفة . فحركة القصيدة تتجه من الفعل إلى الصفة . من الحيوية والتدفق والتفجر إلى السكونية واللامنية والثبات . من الحدة النابعة من توحيد المتضادات إلى الاسرالية النابعة من طغيان وحدانية البعد .

ونجسد هذا المستوى من بنية القصيدة الرؤى الجوهرية دأب حتى تتجسد فيها على المستويات الأخرى . كما اظهر تحليل الأنساق والظواهر الأخرى سابقاً .

على صعيد آخر تبدد القصيدة من صورة النار . الماء في الداخل (في قلبه) وتنتهى بصورة الشراع (الذى تسجى مقلته) في الخارج : وتبدأ بصورة المادى المتفجر (التنور) وتنتهى باختر بالاحمد . كما تبد بالتشكل في إطار الأفعال . تتحرك بشكل طاع إلى الاسماء . يلاحظ أن الحركة الأولى (الآيات ١ - ١١) تبرز فيها الأفعال رغم طغيان الاسماء : أما الحركة الثانية فإنها تتألف من أسماء فقط باستثناء فعلين : $\frac{37+6}{26+8}$ (الرفمان ٦ . ٨ تمثلان ورود الضمائر . وهى أسماء أصلاً) $٧ - ١ - ٦$

تنبع أزمة القصيدة من كونها عجزت عن أن تتشكل في إطار رؤى ضدية للوجود الإنسانى . للذات في علاقتها بالوجود . سم ان تبلغ بهذه الرؤيا درجة من التوتر الحاد تفجر - إذ تنحل ضديها في ذروة نمو القصيدة - شرارة التكون الكلى الذى تتجسد فيه فاعليتها في الوجود . لقد بدأت القصيدة بالتشكل في إطار هذه الرؤيا (التنور مصدر النار والماء : العطاء المغذى والفيضان المطهر) لكنها . في حركة تنامها . وصلت نقطة انكسار بانجاه وحدانية في البعد طاغية . ولقد عمق أزمة القصيدة تجسد هذه الوحدانية في أنساق فور ثلاثية تنبع من جملة لغوية واحدة موصلة حركة القصيدة الى نقطة تراكمية . فقدت فيها خيوط حركتها الاحتمالية الأولى ونحولت إلى سلسلة من الأوصاف (أى الثباتات) التى انتهت بصورة تمزيق وتفتت قبل أن تستعيد شيئاً من كثافة دلالاتها متجسدة في نسق ثلاثى . في صورة شراع كولبس في العباب وتجسيد الشراع بربطه بالقدر .

ولعل من الشيق أن مفصل حركة القصيدة الحقيقى . أى الحيز الذى تبرز فيه الخيوط المنسوجة من سلسلة العناصر الضدية تم تنتقل عليه القصيدة إلى صورة الشراع المكتمل . يمثل حركة احتراز متكررة وتمزيق وتقطيع : الأفعال المرتبطة بـ «مدى» .

أى أن ثمة تماكناً مطلقاً بين المستوى التصورى لحركة القصيدة وبين عملية انبائها : ثمة انقطاع في نمو القصيدة ، وحركة انكسار . يتجسدان على محورى تصور الذات المتناولة والتجسد اللغوى للقصيدة بما هى بنية فيزيائية مغلقة . وفي هذه العلاقة الأساسية بين المحورين ، وفى تنامى القصيدة ووصولها إلى أزماتها الداخلية ، تلعب الأنساق وعملية التنسيق دوراً جوهرياً هو الذى يمنح القصيدة شخصيتها وبنيتها المتميزة .

والتوهج والاندفاع . وتلجمها . محولة إياها إلى سكونية طاغية . وهي التي تكشف الطبيعة التراكمية لحركة نسج الشراع ولطبيعة الشراع . وبالتالي انعدام القوى الحيوية (الدناميكية) القادرة على تغيير العالم من خلاله .

تنبع رؤيا القصيدة الجوهرية . بالخصائص التي حددتها الدراسة . من رؤيا للعالم محددة بعبارة لوسيان جولدمان . فهي ليست معانية لذات فردية وحسب . بل للنمط . للشاعر . للشعر ودوره في تغيير العالم . ويبدو أن هذه الرؤيا تنتمي إلى عالم فئة محددة في بنية الثقافة العربية . هي فئة المثقفين الذين ينتمون إلى البورجوازية الصغيرة . وتستقي من موقع هذه الفئة التي بشرت بتغيير الشعر : في طبيعته ووظيفته . ناقلة إياه من مجال فاعلياته التقليدية . إلى مجال جديد يلعب فيه دور المنقذ . المخلص بالبطل الذي يغير العالم . يحرقه حرقاً أسطورياً من أجل أن يخلقه نقياً جديداً خصباً (ومن هنا طغيان أساطير كالفينيك والعنقاء . وأساطير الموت والبعث : تموز وأدونيس إلخ) وعبر عملية تحول جذرية توحد دور الشاعر - الشعر بدور البطل - الفرد . وأصبح هذا البطل المهدي المنتظر الذي سيبدأ عملية الخلق بعد إحراق العالم أو إغراقه بالطوفان . ولقد انتمى شعراء هذه الفئة سياسياً إلى تجمعات أو أحزاب تدعو إلى مبادئ وحركات ثورية . إلى عدالة اجتماعية جديدة تطعم الجوع وتطهر الأرض من الآثم .

يبد أن هذه الرؤيا كانت منشروحة في أعماقها بإدراك حاد لاستحالة عملية التغيير والاستحالة ممارسة البطل (الفرد . الشاعر) لدور المنقذ . أي أنها كانت . جوهرية . رؤيا مأساوية تحمل في جذورها تناقضاتها الحادة العميقة وتناقضات العالم الذي فيه تبلورت . ولذلك فقد كانت تنتهي . في قصائد تنتمي إلى هذه الفترة . بتبشيرية ساذجة أحياناً . تأتي بصفة الصاقية في القصيدة . غير نابعة من منطقها الداخلي (قصيدة السياب «مدينة بلا مطر» مثل متميز . وشعر خليل حاوي في نهر الرماد مثل آخر) وتنتهي . في قصائد أخرى . بانبياء مأساوي تفجعي . بإجهاض الرؤيا (قصيدة السياب «مدينة السندباد» مثل ممتاز . وقصيدة حاوي «لعاذر ١٩٦٢ مثل آخر) .

وإذا كانت محاولة تجسيد العلاقة بين بنية القصيدة ورؤيا العالم تبدو الآن مبدئية لأنها تستند إلى نص واحد فما يفترض لوسيان جولدمان أن مثل هذه المحاولة يجب أن تتناول البنى الدالة في عمل الشاعر كـ (١٩) . أو في أعمال المرحلة كلها . فإنها يمكن أن تدعم بعدد كبير من النصوص . بين أبرزها النصوص التي ذكرت قبل قليل . لكن أبرز ما يدعمها هو الانقلاب الجذري في لغة الشعر . والتحول عن بنية القصيدة - الأسطورة الذي طرأ على الشعر العربي في أواخر الستينيات وبشكل خاص بعد ١٩٦٧ . إذ طغت هجة المراتي والبيكائيات . مفضحة عن المستوى الذي اقترحت أنه كان ضمناً (لا واعياً ؟) في شعر المرحلة السابقة . (لكنه كان حاضراً باستمرار حضوراً بارزاً لا تخفيه التصورات المتوهجة) وفي القصيدة المدروسة للسياب الآن . ودافعة إياه للانبثاق إلى السطح ليغمر القصيدة . ويتحول إلى المنظور الفعلي الذي تنامت فيه رؤيا جديدة للعالم لدى الطبقة نفسها من الشعراء (البياني) وتحولات شعره مثل بارز) ولدى الجيل اللاحق منهم بيد أن هذه الأطروحة تستحق بحثاً خاصاً . ويحسن ألا يتابع طرحها بهذه الصورة المبدئية الآن .

تشكل القصيدة إذن ثنائية ضدية طرفاها التصور الجوهرى للذات المعانية . والبنية اللغوية التي يتجسد فيها هذا التصور . وإذا يفصح الآن عن الذات المعانية . (التي أشير إليها باقتضاب في الحركة الأولى) وهي غارسيا لوركا : الشاعر بطلاً (أو الفنان بطلاً) . يمكن تجسيد أزمة القصيدة ضمن معطيات الرؤيا الجوهرية التي تبلورها للشاعر (للشعر . للفن) من حيث هو فاعلية في العالم . وضمن هذه المعطيات . تبدو القصيدة مشروحة بمفارقة ضدية أساسية : ذلك أن الرؤيا الواعية (وأنا أستخدم مصطلح الوعي هنا للمرة الأولى وبدرجة كبيرة من الحذر) التي تنمى القصيدة لدور الشاعر في التاريخ بل دور البطل في التاريخ . رؤيا ديناميكية . حركية فياضة . يتجلى البطل فيها فاعلية إبداع وتغيير للعالم . فاعلية ثورية توحد بين التضادات توحيداً جديداً (تطعم الجوع وتطهر الأرض) و طاقة على الحلم . وعلى حمل عذابات العالم . وخلق روح المغامرة والاكتناه . غير أن بنية القصيدة تتنامى حول إدراك (لا واع ؟) لعبية هذه الرؤيا . لانتفاء دور البطل التاريخ . لانعدام قدرة الفن على تغيير العالم . ويتجسد هذا الانسراح . هذه المفارقة الضدية . في الثنائية الضدية الأساسية في القصيدة : الداخل / الخارج : قلبه / مقتلته . فالقلب يتوهج بطاقات ثورية . تغييرية هائلة . تصهر الأضداد لتخلق منها قوة خلاقة في الوجود الإنساني : أما المقتلان فإنها تفعّلان على مستوى الحلم . وفي إطار الحلم . والإنجاز . والانفصال عن العالم . هكذا يتفتت التفجر الأولى للقصيدة وينحل من لب جامع إلى انسيابية حلمية . من فاعلية . أو طاقة على الفعل إلى سكونية نسبية وسعي وراء الحلم . وتخلو القصيدة . عملياً . من أي فعل حقيقي للتغيير .

وفي هذا الانسراح . تعب الأنساق دوراً جوهرياً : فهي التي تكشف عملية الانهيار التدريجي لتفجر القصيدة . وتقلص الفعل



يوسف الخال

البئر المهجورة

عرفت إبراهيم . جارى العزيز . من زمان .
عرفته بئرا يفيض ماؤها
وسائر البشر
تمر لا تشرب منها . لا ولا
ترمى بها . ترمى بها حجر
« لو كان لى أن أنشر الجبين
فى سارية الضياء من جديد
يقول إبراهيم فى وريقة
مخضوبة بدمه الطليل
« ترى . بحول الغدير سيره كان
تبرعم الغصون فى الحريف او ينعقد الثمر
ويطلع النبات فى الحجر ؟
« لو كان لى .
لو كان أن أموت ان اعيش من جديد
أتبسط السماء وجهها . فلا
تمزق العقبان فى الفلاة
قوافل الضحايا ؟
أتضحك المعامل الدخان ؟
أتسكت الضوضاء فى الحقول .
فى الشارع الكبير ؟
أياكل الفقير خبز يومه .
بعرق الجبين . لا بدمعة الدليل ؟
« لو كان لى أن أنشر الجبين
فى سارية الضياء .
لو كان لى البقاء .
ترى . يعود يوليس ؟
والولد العقوق . والحروف .
والخاطى الأصيب بالعمى
ليبصر الطريق ؟
وحين صوب العدو مدفع الردى
واندفع الجنود تحت وابل
من الرصاص والردى .
صبح بهم : « تقهقروا . تقهقروا .
فى الملجأ الورا مامن
من الرصاص والردى ! »
لكن إبراهيم ظل سائرا .
إلى الأمام سائرا .
وصدره الصغير ملاء المدى !
« تقهقروا . تقهقروا .
فى الملجأ الورا مامن من
الرصاص والردى ! »

لكن إبراهيم ظل سائرا
كأنه لم يسمع الصدى .
وقيل إنه الجنون .
لعله الجنون .
لكنى عرفت جارى العزيز من زمان
من زمن الصغر .
عرفته بئرا يفيض ماؤها .
وسائر البشر
تمر لا تشرب منها . لا ولا
ترمى بها . ترمى بها حجر .



أما الحركتان (الطبيعة والانسان) فإنهما يستخدمان الجملة :

«لو كان لي أن أنشر الجبين

في سارية الضياء»

كاملة . مع تغاير بينهما . إذ ترد «من جديد» في الأولى . وتكرر بعد الجملة (×) «لو كان لي» متلوقة باسم . لا بأن المصدرية + فعل . كما كانت في الحركة الأولى :

«لو كان لي البقاء»

تشكل الحركتان الأولى والثانية ثنائية ضدية أساسية : تبدأ الحركة لأولى جملة مباشرة سردية . على درجة كبيرة من البساطة مجسدة إبراهيم في إطار العادى اليومي . المؤلف «جاري العزيز» ومؤكده عاديته ومألفيته باختيار الاسم «إبراهيم» أولاً بأبعاده الدينية المتمثلة في فعل التضحية ونذر الذات . (إبراهيم الخليل) . وثانياً بأبعاده الشعبية المتمثلة في شيوع الاسم وتقليديته وريفيته . وعبر هذه الأبعاد . مندغمة . تتأكد تاريخية الاسم كذلك . ثم تتعمق هذه التاريخية بتاريخية المعرفة (من زمان) . كذلك تتعمق المأثوية والشعبية والتاريخية في الصورة الشعرية التي يتجسد من خلالها إبراهيم «بئرا» لارتباط البئر بالتراث الشعبي . الرابي خاصة . ولعرقاة البئر التاريخية .

بيد أن الجملة تنمى . في حركتها . محورين : العادى . اليومي . المؤلف والمأساوى المتجسد في علاقة الإحباط المطلقة بين إبراهيم والآخرين . وتتكون بنية الجملة من سلسلة تكرارات ثنائية (عرفت . عرفته . لا ولا : ترمى بها . ترمى بها . ثم تكرار سائر . تمر على صعيد مختلف ينبع من ازدواجية المعنى في سائر : بقية البشر والذين يسبرون . بما في ذلك من تكهن بفعل المرور : تمر .

وتفصح الحركة الأولى عن علاقات متشابهة بين إبراهيم وبين الآخرين . تتميز على صعيد المفرد / الجماعة : المذكر / المؤنث والفيض / الإمساك : اللغة الحجازية / اللغة المباشرة . ويبدو أن نمة انقطاعاً كاملاً بين طرفي الثنائية يتمثل في العطاء / الاستجابة . في الحركة / الملاحقة . إبراهيم فيفيض باتجاه الآخرين . لكن الآخرين يتجاهلون وجوده لكن ما بين إبراهيم / الآخرين ليس انقطاعاً مطلقاً . بل إن بينهما لتوحداً . إذ إن الآخرين هم ضموح فيض إبراهيم ومثجه حركته . وينعكس هذا . لغوياً . في تحوّل المذكر (إبراهيم) إلى مؤنث (بئرا فيفيض مأوها) وتحوّل البشر إلى مفرد مؤنث (سائر البشر تمر . بدلاً من يمرون) .

في الحركة الثانية . صوت إبراهيم - التجوى الداخلية . تبتدى الجملة باللحظة الحاضرة عارية من السياق الزمني . ودون تاريخ . ومشيرة باتجاه المستقبل من حيث هو إمكانية قلقة تتجسد في صيغة «لو ترى» . وعلى عكس الحركة الأولى التي يسيطر عليها المتكلم المفرد (الراوي) فإن الحركة الثانية يسيطر عليها المتكلم المفرد (البطل) . أى أن بين الحركتين اشتراكاً لكن بينهما اختلافاً في الذات التي تروى (الصيغة الواحدة ذات مضمونين متغايرين) . ويتداخل السرد . بشكل إشارى خفى . مع الصوت لينقل الحدث إلى ذروته : إبراهيم يترك كتابة على ورقة مخضوبة بدمه الطليل . وتجسد كلمات إبراهيم قلق السؤال عن علاقة الفعل الإنسانى بتغيير العالم . والطبيعة . وقوانين الأشياء . وعلاقات

تقدم «البئر المهجورة» نموذجاً ممتازاً لاكتناه التنسيق . وأشكال التنظيم . أو الترتيب المختلفة التي تكشف دراسات ياكوبسن ولوتمان^(٢١) . بشكل خاص . أنها لصيقة بالغة الشعر . ويبرز التنسيق في بنية القصيدة بدءاً من تقسيمها المقطعي وحركاتها . وانتهاء بالمكونات اللغوية الصغرى . كما سينجلي فيما بعد . فعلى صعيد الحركات المكونة تبني القصيدة ظاهرياً في ٦ حركات يمكن تقليصها . في الواقع . إلى أربع حركات ١ . ٢ . ٣ . ٤ . تنحل هي بدورها إلى حركات ثلاث . إذ إن ١ . ٤ هما الحركة نفسها وقد دخلها في ٤ تغير جزئى فقط . أى أن الحركة ١ بصورتها ١ . ٤ . والحركة ٣ تؤطران الحركة ٢ . التي تنقسم إلى ثلاث حركات فرعية تشكل نسقاً ثلاثياً . وتشكل من ١ . ٣ من جهة و ٢ من جهة أخرى ثنائية ضدية تمنح بنية القصيدة طبيعتها المميزة . هي ثنائية السرد / التجوى الداخلية : الراوية / إبراهيم .

ويتأيز طرفا الثنائية على مستويات متعددة . أبرزها مستوى اليقين التابع من السرد / التساؤل (التابع من التجوى الداخلية) . وفيما تكرر الحركة ١ بصورة كلية . كما أشير قبل قليل . فإن الحركة ١ تكتسب بنيتها المميزة من تشكيلها لنسق ثلاثى يتألف من جملة الشرط «لو كان لي أن + فعل للأنا + تُرى (أو الاستفهام) + فعل للآخر مشروط وجودياً بفعل الأنا ونابع منه) . وتمثل هذه الصيغة البنية العميقة (بلغة تشومسكى) للحركة ٢ . أما بنيتها السطحية فإنها تشكل هي بدورها نسقاً يتنامى من ١ - فاعلية الطبيعة - ٢ - إلى فاعلية الطبيعة والإنسان المشتركة - ٣ - إلى فاعلية الإنسان . أى أنه نسق مبنى على ثنائية ضدية هي الطبيعة الإنسان . وعلى حركة توسطية (بالمعنى الذى يقصده كلود لقي - شتراوس بالتوسط) بين طرفيها :

الطبيعة : ترى يحول الغدير سيره — (تفاصيل مرتبطة بالطبيعة)

الحركة التوسطية : أتبسط السماء وجهها + (...) (الطبيعة المؤنسة)

أتضحك المعامل الدخان + (...) (نتاج الجهد الانسانى المؤنسن)

أياكل الفقير خبز يومه + (...) (الإنسان)

الإنسان : ترى يعود يولييس

والولد العقوق . والخزوف

والخاطى الأصب بالمعى .

وجود الخزوف هنا ليس انتماء إلى عالم الطبيعة بل عالم الإنسان . لأن الخزوف هو الخزوف الضال في التراث الدينى المسيحى

ويبلغ التنسيق درجة عالية من الكمال إذ تتميز الحركة التوسطية باستخدام أداة الاستفهام (الهمزة) فيها بشكل مطلق (أربع مرات دون حدوث «ترى» حتى مرة واحدة) . فيما تستخدم (ترى) في كلتا الحركتين الأولى والثالثة .

وكذلك تتميز الحركة التوسطية بأنها الحركة الوحيدة التي يتكرر فيها لو كان مع تنويع في تركيبها :

لو كان لي

لو كان أن أموت

متجسدة في الصيغة «.... نعله.... لكنني» التي ينشأ الجزء الثاني منها الجزء الأول (القبول بالتقييم الخارجي) ليحيل الجنون إلى فعل طبيعي . مألوف . متوقع من إبراهيم - البئر مضيئاً إضافة كاشفة هي «من زمن الصغر» تعمق بعد المأساة وتاريخ طبيعية الحدث . طبيعية أن يكون إبراهيم قد فعل ما فعل .

نمّة ملاحظة أخيرة شيقة : -

هي أنه في الحركتين ٢ . ٤ يقطع السرد مرة واحدة فقط بعبارة تنتمي إلى صوت خارجي . وأن النجوى الداخلية تقطع مرة واحدة فقط بعبارة تنتمي إلى السرد :

١ - وقيل إنه الجنون

لعله الجنون

لكنني عرفت جاري العزيز

٢ - «لو كان لي ان أنشر الجبين

في سارية الضياء من جديد»

يقول إبراهيم في وريقة

مخضوبة بدمه الطليل .

وأن الحركة ٣ تصبح مزيجاً من تداخل السرد والصوت . أي من مقاطعة السرد للصوت والصوت للسرد .

«وحين صوب العدو

.....

صيح بهم : «تقهقروا»

لكن إبراهيم ظل سائراً

.....

«تقهقروا»

لكن إبراهيم ظل سائراً .»

٦ - ٢ - ١

هكذا تؤسس القصيدة أنساقها . لكنها تتعامل معها بخيوية عميقة . فلا تسمح للأنساق بالتجمد على صورة واحدة . بل تحقق شرطاً جوهرياً هو انحلال النسق عند مفصل حيوي في نمو القصيدة . مدخلة التنوع على النسق . ومداخلة بين الأنساق . بيد أنها . رغم ذلك . تظل قادرة على بلورة الأنساق في أطر محددة بحيث تنشأ من علاقاتها المكانية في القصيدة بنية متوترة يضيئ كل طرف منها الطرف الآخر فلغة إبراهيم المتفجرة . القلقة المتسائلة المنطوية على إيمان بعظمة الفعل الإنساني . تقف نقيصاً للغة الراوية البسيطة المباشرة . وعبر هذا التضاد ينشأ ما أسميه في دراسة أخرى (الفجوة : مسافة التوتر) (٢٣) التي تميز الشعرية إلى درجة أسمى . وتكون فاعلية التضاد إضاءة حركة الإطار المتكررة (١ . ٤) للحدث المركزي بكل ما فيه من فرادة . وتوتر . وتعميق حيويته وإبراز الهوية بين وجود إبراهيم اليومي ووجوده الخارق . بين الزمن وبين اللحظة : بين عطاء الآخر والموت من أجله .

إنسان بالإنسان وبالعلم . وخلق عالم أكثر سلاماً . وعدالة وتناغماً عن طريق الفعل الذي يتجاوز الموت . فعل البطولة والتضحية . وتشكل كلمات الموت في أنساق تنبع من حركتها ثلاث مقاطع ضمن الحركة الثانية من القصيدة . بادئة دائماً بالعبارة «لو كان...» ومن الدال أن الحركة بأكملها . باستثناء التدخل السردى البسيط في بدايتها . حركة للنجوى الداخلية . وتقف لغة النجوى الداخلية نقيصاً للغة السرد وهي لغة احتمالات . وتساؤلات . لا لغة تقرير . وصيغتها الأساسية صيغة جملة الاستفهام . في مقابل الجملة الخبرية الإثباتية في لغة السرد . كذلك تقوم لغة النجوى على تأسيس علاقات حميمة . وجودية . بين إبراهيم (الذات الفردية) . والأشياء العالم . الإنسان . عن طريق التساؤل عن إمكانية تغيير العالم بالفعل الفردي . بالدم - القربان . وتردحم اللغة هنا بالصور التي تقترب من تجسيد اجترار المعجزة «تبرعم الغصون في الخريف : يطلع النبات في الحجر» .

في الحركة ٣ يتداخل السرد مع صوت آخر سوى صوت إبراهيم هو صوت نابع من الحدث القصصي : وتشكل الحركة إلى درجة كبيرة من تكرار نسق شبه كامل . إذ إن الجملة الأساسية (الصوت الآخر) تكرر :

«تقهقروا . تقهقروا

في الملجأ وراء مأمن

من الرصاص والردى

كما تكرر جملة السرد :

«لكن إبراهيم ظل سائراً»

ومن الشيق أن جملة الصوت الآخر تكرر هي بدورها جزء من الجملة السردية الأولى في الحركة ٣ :

«وحين صوب العدو مدفع الردى

واندفع الجنود تحت وابل

من الرصاص والردى

صيح بهم : تقهقروا . تقهقروا .

.....

من الرصاص والردى

هكذا تصبح الحركة بأكملها تداخلاً نسقياً كثيفاً لا يتطور . بل يتشكل مأساوياً عبر إقحام الصوت والحدث وصورة إبراهيم في متواليات تعمق برهية التجربة وطبيعتها الخاطفة . ويبلغ التكرار درجة أسمى حين ينتهي الحدث . فعلياً . بالعبارة «وصدره الصغير يملأ المدى دون أن تنتهي الحركة التي تلوب على نفسها مكررة المقطع المخرف «تقهقروا تقهقروا.... كأنه لم يسمع الصدى» .

في الحركة الرابعة . تتكرر الحركة الأولى بشكل كلي . ويقحم فيها صوت خارجي : «وقيل إنه الجنون» يعلق على الحدث . لكن صوت الراوية «لعله الجنون» يعمق العلاقة الحميمة بين الراوية وبين إبراهيم

- ١- أبسط السماء
- ٢- أتضحك
- ٣- أتسكت
- ٤- أياكل

ثم

- ١- ترى يعود يوليسيس
- ٢- والولد العقوق
- ٣- والخروف
- ٤- والخطي ...

هكذا تبرز القصيدة انحصار الحدث . اللحظة الخاطفة . الفاجعة . الخارقة في إطار اليومي . العادي . التاريخي . وتكون وظيفة الأنساق المتكررة في الصوت الآخر تعميق كثافة اللحظة المأساوية . كما يعمق الإطار اليومي للحدث (اللامتوقع) كثافة اللحظة المأساوية إذ تبدأ به . وبه تنتهي . بلهجة استسلام كلية . ويتم هذا التعميق والإضاءة عن طريق إقحام طرفي ثنائية ضدية في سياق واحد . بأسلوب أقرب إلى أسلوب التجاوزة السيمائية . أو ما يسميه ياكوبس التجاوزة

(Contiguity) (وهي نوع من التجاوز المرسل علاقته تضم عددا من علاقات تجاوز المرسل التي حددها النقاد العرب : الجزء الكل - مثلا . وليس بينها المشابهة) .

وهكذا يبرز السرد البسيط التقريري الذي يشرح الأشياء على مستوى الحقيقة التاريخية العادية . والمؤلف من جملة خبرية مثبتة . وجملة خبرية منفية . كثافة التساؤلات والقلق والحدث المأساوي . والمفارقة بين العادي (تقهقروا . في الملجأ الوراء مامن) والخارق البطولي (لكن إبراهيم ظل سائرا) . كما يضئ التكرار الكلي للحركة الأولى كثافة التنوع في التكرار الداخلي في الحدث المأساوي في الحركة الثالثة . والتكرار الداخلي للتساؤلات القلقة في الحركة الثانية .

في بنية النص . تمة إذن دور جوهري للأنساق المتكررة . لا من حيث هي علامات دالة فقط . بل من حيث توزيعها المكاني والعلاقات الفراغية التي تنشأ بينها وبين المكونات الأخرى للبنية . فوجود النسق السردى (عرفت حجر) حركة أولى للقصيدة . ثم عودته ليشكل الحركة الأخيرة منها : فاطير . بالمعنى الفيزيائي . لتحدث المأساوي في سياق اليومي المؤلف . وللمحظة الخاطفة البطولية . في سياق التاريخي البسيط . وبهذا التأطير . وعبر تعميق حدة التضاد بين طرفي الثنائية الضدية . يبلغ المؤطر درجة باهرة من النضاعة . والحدة . والتوتر . وقد يكون هذا التأطير أحد الوجوه الجوهرية للعملية التي أسماها موكاروفسكي التأسيس الأمامي : وضع النص بأكمله ضد خلفية مغايرة . لكنه يتخذ هنا طبيعة أكثر داخلية : هو وضع حركة جوهري في النص ضد خلفية إطارية مغايرة . تبرز الجوهري بوضعه في نقطة الإضاءة المركزية . وجلى أن هذه العملية هي . في «البئر المهجورة» . وظيفة للأنساق وعلاقاتها بالمكونات الأخرى لبنية النص .

٦- ٢- ٣

تخلو هندسة النص (لاستخدام عبارة جان جينيت^(٢٣)) خصيصة جوهري في بنية القصيدة كنت قد ميزتها في دراسات سابقة لنصوص

أى أن بنية القصيدة تتشكل من تفاعل محورين : محور العادي . اليومي . البسيط والتاريخي . ومحور البطولي . الخارق . والمحمول . ويمتلك كلا المحورين طبيعة مأساوية تتنامى عبر صورة الفيض من فيض الماء (البئر) الذي لا يستثير استجابة مشاركة قادرة على تغيير العالم (البشر) إلى فيض الدم (دم إبراهيم - البئر) الذي لا يستثير . هو بدوره . استجابة مشاركة قادرة على تغيير العالم (الأشياء والطبيعة والإنسان) . وحول محوري العقل . الجنون .

فالرؤيا الجوهرية التي تجسدها القصيدة للوجود الإنساني رؤيا مأساوية مبهجة في آن واحد : تنبع من اكتشاف العلاقة الحميمة بين المحورين : من كون الخارق البطولي مشروطا بالعادي . المؤلف : من كون الفعل الفائق الذي يتجاوز حسابات الربح والخسارة الشخصية . نابعا بشكل طبيعي من اليومي «جاري العزيز» . والمألوف والتاريخي الضاربة جذوره في الأرض وحب الآخر . وبهذه الصفة فإن القصيدة تعقلن الخارق البطولي المحمولى بربطه . وجوديا . باليومي البسيط . المؤلف . وتحل التناقض الظاهري بينها . دون أن تجعل البطولي شيئا متميزا في النوع أو تنسبه إلى فصيلة خارقة فائقة . فصيلة - السوبرمان .

٦- ٢- ٢

تتشكل بنية القصيدة . كما أصبح جليا . من تداخل أنساق تلوب على ذاتها . متنامية من السرد إلى الصوت . ومن الصوت إلى السرد . ومن اللحظة التي تختزل الماضي إلى اللحظة الخاطفة . ومن التحقق إلى الإمكانية .

ويطغى على القصيدة النسق الثلاثي . الذي يكتمل بم ينحل . خالفا لدى انحلاله تغيرا جوهريا في مسار بنية القصيدة . وينحصر هذا النسق ضمن نسق ثنائي يشكل الحركتين الأولى والأخيرة من القصيدة . وفيها يتألف النسق الثنائي من أنساق ثنائية فرعية .

«عرفت إبراهيم

عرفته

لا . ولا

ترمي بها . ترمي بها حجر

من زمان

من زمن الصغر

من الرصاص والردى

.....

لكن إبراهيم ظل سائرا ...

فإن النسق الذي يجسد النجوى الداخلية يكون إما ثلاثيا أو رباعيا :

«ترى يحول الغدير سيرة

كان :

١ - تبرعم الغصون

٢ - أو يعقد الثمر

٣ - ويطلع

ثم :

من قصائد يوسف الخال بشكل خاص . مما يجعله جديراً بدراسة مستقلة متعمقة أمل أن تنجح الفرصة للقيام بها في المستقبل . أو أن يقوم بها باحثون آخرون . إغناء للدراسة النقدية الجادة وتعميقاً لها .

٦ - ٣

أدونيس

«أرض بلا معاد»

«حتى ولو رجعت يا أوديس
حتى ولو ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل
في وجهك الفاجع
أو في رعبك الأنيس
تظل تاريخاً من الرحيل
تظل في أرض بلا معاد
تظل في أرض بلا معاد

حتى ولو رجعت يا أوديس .

تألف القصيدة من جملة واحدة هي جملة الشرط (لو + فعل
شرط + جواب الشرط) .

وتندرج تحت فعالها الأول فرعات ثانوية . فيما يعمق فعالها الثاني
سلسلة من التكرارات .

بيد أن جملة الشرط ليست مطلقة . بل محكومة بالأداة حتى .
وهذه الخصيصة تمنح الشرط توتراً داخلها حاداً . إذ إنها - فيما يبدو أنها
ترجح إحدى إمكانيتي الشرط النظريتين . وهي الإمكانية الإيجابية
(الرجوع) - تعيق نفي هذه الإمكانية مؤكدة نتيجه السلبية سلفاً : أي
أنها . بكلمات أخرى . تجعل مضمون فعل الشرط ممكن التحقق
نظرياً . لكنها تجعل تحققه عاجزاً عن تغيير شئ من الطبيعة الضمنية
لجواب الشرط .

منذ البدء . إذن . تتناوس القصيدة بين إمكانية تحقق فعل
الشرط . وامتناع تحققه : لكن هذا التناوس يصبح غير دلالة في ضوء
عاملين : بدء جملة الشرط بـ حتى . وطبيعة جواب الشرط الذي
يساوي بين الحالتين : التحقق والتحقق إذ يقود كلاهما . في النهاية .
إلى النتيجة ذاتها : الثبات على حالة واحدة لا متغيرة . كانت قائمة قبل
تحقق الفعل . وتبقى قائمة بعده .

أخرى . ابتداء من شريحة الاطلاع في الشعر الجاهلي . واشتدت إليها في
دراسة نص السياب (وهي جدية باكتناه مقتضى في ذاتها إلا أن ذلك
يحتاج إلى سياق آخر غير الدراسة الحاضرة) هي أن الحركة الأولى من
القصيدة تكون بؤرة وجودية (دلالية لغوية تركيبة تنامي منها القصيدة
تنامياً انتشارياً ودائرياً . معمقة ومكثفة خصائص في الحركة الأولى قد
تكون جنينية أو لحية . ويمكن اعتبار هذا الخط من التنامي . تنسيقاً على
مستوى تصوري . إن الحركة الأولى لتحديد . أولاً . طبيعة العلاقة بين
الأنا والذات المعانية (إبراهيم) (جاري العزيز) . ثم تنامي هذه
العلاقة في المقطع الثالث والأخير بشكل خاص . حيث تقف الأنا
نقيضاً للآخرين في رؤياهم لإبراهيم (لعله الجنون . لكنني ...) .
وتحدد الحركة الأولى . ثانياً . طبيعة العلاقة بين الآخرين وإبراهيم
«بئراً» يفيض ماؤها وسائر البشر تمر لا تشرب منها لا ولا ترمي بها حجر)
ثم تنامي هذه العلاقة - ١ - إذ تتحول صورة البئر التي يفيض ماؤها إلى
المقطع الثالث بأكمله حيث يفيض إبراهيم مندفعاً . و يفيض الدم . و -
٢ - إذ يفسر الآخرون عمل إبراهيم (وقيل إنه الجنون) . أما على صعيد
البنية اللغوية . فإن الحركة الأولى تؤسس لغة الأنساق وتجعلها مكوناً
أساسياً للغة القصيدة . ثم تنامي القصيدة في جسد لغوي بين سماته
الأكثر تميزاً كونه يتشكل من تكون الأنساق وإخلاها وتداخلها
وتشابكها . وعلى مستوى الصورة الشعرية تجمع الحركة الأولى بين بعدين
لشخصية إبراهيم : البعد اليومي الخسد في لغة بسيطة مباشرة والبعد
الآخر الخسد في لغة الصورة الشعرية (بئر يفيض ماؤها) : ومن هذه
الصورة تنامي القصيدة لتضفي عليها صورة السائل (الماء : سارية
الضياء : ترى يحول الغدير سيره : يعود يوليسيس (البحار) : مخضوبة
بدمه الطليل : والدمع والعرق : بعرق الجبين لا بدمعه الذليل) :
ويتجسد ما هو غير مائي أو سائل في صورة السائل (تحت وابل من
الرصاص والردى) . كذلك تخلق الحركة الأولى حساً بالزمن الممتد
الطويل (عرفت ... من زمان) ثم يعود هذا الزمن إلى البروز بصورة
معمقة أكثر امتداداً (عرفت ... من زمان . من زمن الصغر) .

وأخيراً . إن المقطع الأول ينبع . إيقاعياً . من طغيان الوحدة
(٢٢ = متفعلاً) بحركيتها وزخمها . وندرة الوحدة (٢١١ =
مستفعلاً) إلا فيما يتعلق بإبراهيم (اسمه . وصفته : بئراً يفيض) . ثم
تأتي بنية القصيدة الإيقاعية تنامياً وتعميقاً وتكثيفاً للوحدة (٢٢) مع
ورود نادر للوحدة (٢١١) .

وعلى هذا الصعيد الإيقاعي ثمة ظاهرة جزئية : هي أن الحركة
الأولى تستخدم الوحدة ٢٢ + فا (مقطع طويل إضافي) مرتبطة بطول
الزمن . ثم تعود هذه الظاهرة . إلى البروز في الحركة ٢ في سياق مشابه
«يعود يوليسيس» . البحار باستمرار) .

بهذه الخصائص تكون بنية القصيدة نمواً انتشارياً . تعميقياً . إلى
حد بعيد . للحركة الأولى . وتكون في الوقت نفسه ذات طبيعة دائرية .
ولعل ذلك أن ينعكس - ١ - في انتشار خصائص الحركة الأولى عبر
القصيدة و - ٢ - في عودة الحركة الأولى في نهاية القصيدة . مشكلة
بذلك دائرة مغلفة تبدأ حيث تنتهي وتنتهي حيث تبدأ . ولهذا الخط من
بنية القصيدة أهمية حاسمة في الشعر . بشكل عام . كما أنه يتكرر في عدد

وتقع القصيدة . على صعيد الزمنية - الحركة . بين قطبين : أ -
الملحظة الحاضرة × ١ = أوديس تاريخ من الرحيل . في أرض بلا
ميعاد . في أرض بلا معاد) وهي لحظة سابقة على الفعل (الرجوع) .
والمحظة () التي يفترض نظرياً أنها مغايرة لـ (×) لأنها تالية
للفعل . لكن القصيدة تلغي هذه العلاقة الاحتمالية بين اللحظتين (×) و
() وتتنامي . مكانياً . لتكشف أن () هي (×) . أي أن
الفعل **يخفق في أن يصبح مصدراً للحركة والتغير** . ويظل مصدراً للثبات
وتأكيد اللاحركة . وهكذا يمتنع التغير في القصيدة . ويفرغ الفعل من
فعليته .

تتجسد الخصيصة الجوهرية لجملة الشرط . كما بلورت قبل قليل .
على كل مستوى من مستويات بنية القصيدة . ففعل الشرط . مثلاً .
ليس واحداً . بل إنه ينقسم إلى بديلين متضادين . أحدهما **داخلي**
(ينسب الفاعلية إلى الذات - أوديس) والآخر **خارجي** (ينسب الفاعلية
إلى الخارج - الأبعاد - الدليل) . بيد أن البدائية . هنا . ليست فاعلية
إنجائية . إذ إنها تصبح . هي بدورها . غير ذات معنى . لأن كلا
البديلين يقود إلى النتيجة ذاتها :

رجعت يا أوديس

البديل الأول

ضاق بك الأبعاد

البديل الثاني

واحترق الدليل

(يلاحظ أيضاً أن البديل الثاني يضم فئتين : الجمع المؤنث
(الأبعاد) والمفرد المذكر (الدليل) . دون أن يكون للمغايرة بينها تأثير
على صعيد الثبات والتغير . بطريقة مشابهة . تتركب الموجودات في
القصيدة في مزدوجات :

ضاق بك الأبعاد

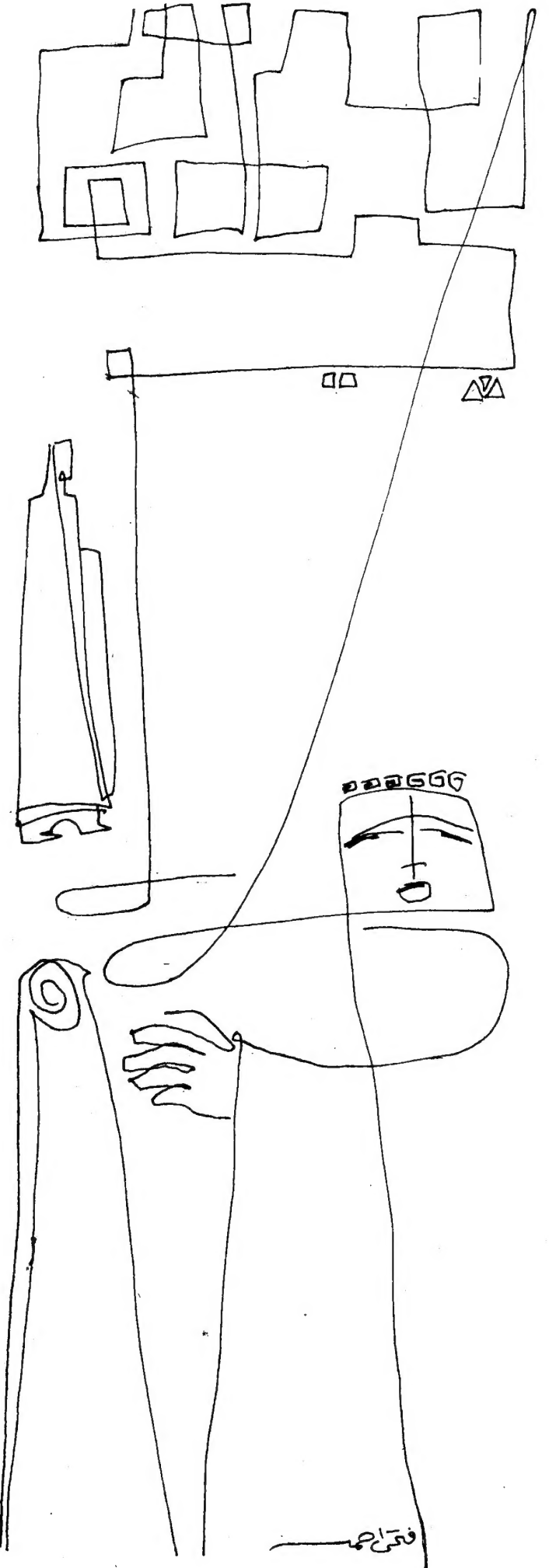
واحترق الدليل

في وجهك الفاجع
أو في رعبك الأنيس

وتكون جميع البدائل لا بدائل حقيقية . بل مكونات تعمق
الحركة الأساسية وهي : تحقق فعل الشرط وانعدام فاعليته لكونه محكوماً
بـ حتى .

يتألف جواب الشرط من نسق ثلاثي . خصيسته الأولى هي الثبات
وتعميق الثبات والسكونية (تاريخ من الرحيل . أرض بلا ميعاد . بلا
معاد) . وليس فيه أي فعل للحركة . رغم أن مضمونه الأساسي هو
الرحيل : وهو فعل الحركة الدائبة .

والرحيل يتحول تاريخاً . لا عملية حاضرة . ودلالة الفعل الوحيد
في هذا النسق هي دلالة الثبات وانتفاء التغير والزمنية (تظل)
ويتعمق الثبات عن طريق الثنائية البارزة : الزمان / المكان التي يعمل
طرفاها الآن لا في اتجاهين متضادين . بل في اتجاه واحد هو تأكيد
السكونية . فالزمان - التاريخ - بعد مستقر تشكل واكتمل . مرتبط
بالثبات لا يمكن إخضاعه للتغير . والأرض (التي تتكرر) تتجسد هنا
ثباتاً مطلقاً يشد الإنسان إليه مسماً إياه . فهي أرض بلا ميعاد . وبلا
معاد . تقف معزولة عن الماضي والمستقبل . منقطعة عنها . أي ثابتة
دون قوى تستطيع أن تدخلها في سياق التغير .



المركز من البدء والنهاية . بدلا من الحركة المتنامية عادة . معمقة الثبات
ومناعة الحركة خارج القصيدة :

فعل الشرط (الحركة النظرية) الثبات

فعل الشرط الحركة النظرية التي يتضمن جوابها فيما سبق :
في الثبات .

وبذلك يصبح الثبات هو الحصيلة الفعلية للحركة البدئية .
والحصيلة المعطاة سابقا للحركة النهائية التالية له . أى أن الحركة تقود في
النهاية دائما . وسواء أربطت بجواب تال لها أم لم تربط . إلى ثبات محدد
بدءا .

٦ - ٣ - ٣

تكتنه القصيدة . إذن . فاعلية الثبات / التغير / الاستقرار /
الرحيل : وتكتسب دلالاتها من استخدام الحركة لنفي الحركة وتأكيد
الثبات التابع من عمق فاعلية الحركة الأساسية (الرحيل) وتحولها
تاريخياً . لا بمعنى الزمن الغابر الميت . بل بمعنى التاريخ ذى الاستمرارية
والحضور . هكذا يتحول التاريخي إلى حضور أزلي وتنعدم دلالة الفعل
الحاضر (الرجوع) ويفقد القدرة على تغيير التاريخي . ذلك أن الحركة في
القصيدة مشروطة . سلفاً . بصورة تنفي إمكانية حدوثها .

فالقصيد . إذن . تؤكد الثبات حتى في سياق الحركة . وإذا
نعينها هذه المعايير ندرك وظيفة النسق في بنيتها . فالنسق فاعلية تثبيت
وتصلب وكبح للحركة . أى أنه . يحكم طبيعته . يكون هنا تعميقاً حاداً
لرؤيا القصيدة الجوهرية . وتجسداً لها إلى درجة يتحول معها إلى عنصر
دلالى في البنية . ذلك أن ثبات البنى التركيبية هو بقاء لها على ما هي
عليه . وتكرارها تعميق لهذا البقاء وترسيخ له . ويبلغ هذا الترسيخ
ذروته في النسق الثلاثى (الذى يحتل مركز القصيدة . مشكلاً في أن
واحد جواب الشرط وحركة القرار فيها) إذ يمتزج تصلب البنية التابع من
التكرار النسق مع مضمون التركيب المكرر . أى صورة الأرض الراضخة
المنقطعة التي لا ميعاد لها ولا معاد لها . ويزيد من حدة هذا التوحد كون
النسق يقوم على الأداة (في) (أوديس في أرض) التي تسمّر الموجود في
انتفاء مطلق للحركة .

ومن هنا تعلو نسبة التكرار في القصيدة داخل النسق وخارجه .
ولعل الدراسة الإحصائية البسيطة التالية أن تظهر إلى أى مدى يصبح
التكرار (أى الثبات والبقاء) المكون الأساسى للبنية .

تتألف القصيدة من ٤٢ وحدة لغوية (أدلول Morpheme) . أو
من ٤٢ حيز لغوى (على صعيد مجرد) . وتشغل هذه الحيزات الـ (٤٢)
٢٤ وحدة لغوية فعلية (أو ٢٥) . إذا اعتبرنا ميعاد . معاد وحدتين
مختلفتين تماماً ومستقلتين . مع أنهما في الواقع ليستا كذلك (إلا نسبياً) .
أى أن نسبة التكرار عالية جداً . إذ تكاد تكون كل وحدة لغوية مكررة
مرتين [على صعيد النسب : $\frac{25}{42}$ لا على صعيد فعلى . إذ إن ثمة
وحدات تتكرر ٣ مرات (حتى ولو) ووحدات تتكرر ٤ مرات
(تظل) . وبدراسة الوحدات المتكررة فعلياً . نرى أن الوحدات التي
تشرط الحركة بنى نتيجتها سلفاً . والوحدات التي تؤكد الثبات . هي
الطاغية في تكرارها . وتشكل هذه الوحدات مؤشر الثبات العميق عبر
طغيانها في أنساق متكررة .

كما يتعمق الثبات من تنامي ثنائية ضدية أخرى هي الأرض / الماء .
يتجسد فيها الماء (البحر . مكان الرحيل) أرضاً . أى أنه يسلب من
مائته وحركيته . وسيولته . ومتغيريته ويجمد في طبيعة صلبة . جامدة
مستقرة استقراراً مطلقاً .

أخيراً . يتعمق الثبات في تأسيس الثنائية الضدية ميعاد / معاد التي
تشد المستقبل / الماضى . مكانياً وزمانياً [الميعاد نقطة زمانية في
المستقبل . ومكان مستقبل (أرض الميعاد) والمعاد نقطة زمانية في الماضى
ومكان ما ضوى (مكان الانطلاق والعودة)] أى أن هذه الثنائية
تتواشج مع ثنائية التاريخ / الأرض . وبهذا التواشج تبلغ بالثبات وانتفاء
الحركة التابعين من انتفاء العلاقات بالماضى والمستقبل زمكانياً .
درجتها الأسمى . وتزداد حدة الثبات بروزاً في الطبيعة التكرارية .
صوتياً . للفظتين اللتين تشكلان الثنائية التصورية (ميعاد / معاد) وفي
الترتيب المكاني لهما (الميعاد أولاً . منفياً . ثم المعاد منفياً - حركة من
المستقبل إلى الماضى) كأنما النقطة الزمكانية الماضية تصبح تكراراً للنقطة
الزمكانية المستقبلية . والعكس بالعكس . أى أن الزمن / التغير يلغى
إلغاءً نهائياً

٦ - ٣ - ١

هكذا يكون ما تؤكد القصيدة هو أن نتيجة الحركة هي الثبات .
بيد أن هذا الثبات هو ثبات الحركة : الرحيل . أى أن القصيدة تؤكد
رؤياها عن طريق مفارقة ضدية فعلية . فالحركة التي توصف هي حركة
رجوع ذات قصد نهائى ونقطة وصول محددة . أما الثبات فهو ثبات على
رحيل تائه . رحيل بحث وقلق ومغامرة لا تنتهى . رحيل يكمن مرماه في
ذاته . في الحركة الدائبة التي يمثّلها .

وفي هذه المفارقة الضدية إفراغ لكلا الفاعلين من مداليه الأصلية .
تماماً كما أفرغت جملة الشرط من مضامينها الأصلية . وكما تفرغ
موجودات القصيدة الأخرى من مضامينها الأصلية لتتخلى مداليل جديدة
[يتجلى ذلك بصورة باهرة في نقطة ذكرت قبل قليل : هي تحويل الماء
(الذى لا يذكر لكنه قائم ضمناً في الأسطورة) إلى أرض . فأوديس
يبقى رحيلاً لا في البحار . كما هو في الواقع الأسطورى . بل في
الأرض : في مفارقة ضدية تنبع من رؤيا الثبات في القصيدة . إذ إن
الأرض أعمق قدرة على تجسيد مفهوم الثبات من البحر .

٦ - ٣ - ٢

تتجسد مفارقة القصيدة . وعلاقة الحركة بالثبات فيها . في الأنساق
بالصورة الموصوفة سابقاً . وتصبح القصيدة فيزيائياً بنية ذات شكل
تكرارى يحتل وسطها جوهر الثبات ونسقه الذى يجسده أوديس . ويحتل
طرفها (بدايتها ونهايتها) فعل الشرط المفرغ من إمكانية التحقق .
وبتكرار فعل الشرط في نهاية القصيدة تكتسب العلاقة الحركة / الثبات
طبيعة متجددة . أى أنها تصبح ذات حركية طاغية . بيد أنها حركية
تتجه إلى الوسط الذى يحتلها جوهر الثبات . فهي حركية ارتدادية .
رجوعية . تؤكد في النهاية ديمومة الثبات . وديمومة الاتجاه إلى التجمد
على وضع واحد . وهكذا تنقلب القصيدة لغوياً ليصبح وسطها جواباً
لبدايتها ونهايتها مشكلة بنية مرآتية تحول بنية القصيدة إلى حركة متجهة إلى

نسمى هذا النوع من التكرار «التكرار الحر» . أو اللانسق . تمييزاً له عن التكرار النسق .

يلاحظ لوتمان في دراسة شديدة التقصى للتكرار^(٢٥) . أنه «مادام أى نص يتشكل عبر الضمّ الموضوعى لعدد محدد من العناصر فإن وجود التكرار أمر لا مفر منه» . بيد أن من الطبيعي أن يؤكد أن كون التكرار حتمياً لا يسلبه القدرة على الانشراح بالدلالة . وتصبح إحدى مهام النقد التحليلي الصعبة هي اكتشاف العوامل التي تمنح الحتمية طبيعة دالة . وتمنعه من أن يكون اعتبارياً . أو آلياً صرفاً .

بدراسة التكرار الحر في نص يوسف الخال . مثلاً . يظهر ما يلي :

١ - الحجر «ترمى بها . ترمى بها حجر
ويطلع النبات في الحجر»

٢ - سائر «وسائر البشر
تمر لا ترمى بها . ترمى بها حجر»
في سارية الضياء
يحول الغدير سيره
لكن إبراهيم ظل سائراً
إلى الأمام سائراً
لكن إبراهيم ظل سائراً

٣ - يفيض ماؤها
يحول الغدير سيره

٤ - يقول إبراهيم
وقيل إنه الجنون

ويتجلى . بسرعة محدودية التكرار الحر . حتى حين يُسجّل التكرار الدلالي لا اللفظي فقط (ماؤها / الغدير) .

٧ - ١

تكشف الدراسة الموسعة أن حتمية التكرار قانون فعلي يحكم العمل الأدبي . لكن النتيجة المدهشة هي أن التكرار الحر . رغم أنه يبدو متوقفاً . أقل بكثير في حدوثه في بنية النص . من التكرار النسق . أى أن ثمة ارتباطاً عضوياً . ضمن قانون حتمية التكرار بسبب محدودية العناصر . بين التكرار وبين تشكيل الأنساق . ولعل هذه الظاهرة أن تكون المميز الفعلي للغة الشعر . ذلك أن التكرار الحر قد يحدث في النص العادي غير مرتبط بتشكيل الأنساق^(٢٦) .

لكن هذا الحدوث قليل . وما تكشفه الدراسة . مبدئياً . ذو طبيعة مثيرة للاهتمام تستحق الاكتشاف المتقصى . وسأصوغها بشكل فرضية مبدئية :

«إن التكرار الحر في النص الشعري نادر . وحين يحدث التكرار فإنه يحدث مرتبطاً وجودياً ببنية نسقية» . فالتكرار مشروط وجودياً بانضمام العناصر المتكررة . على المحور التراصفي^(٢٧) . في أنساق بنيوية . وقد تشير هذه الفرضية . إذا بُرهن . إلى أن العقل الإنساني لا يتقبل التكرار إلا في تجمعات بنيوية نسقية . وأن تقبله للتكرار الحر محدود .

ثمة مؤشر آخر . ذكر سابقاً في سياق مختلف . هو بدء القصيدة وانتهائها . على قصرها . بالوحدات اللغوية ذاتها . ذلك أن القصيدة . بهذه الطريقة . تظهر (الحركة) محاصرة بالثبات . أى أنها تظهر القصيدة (الحركية الصوتية التركيبية المتنامية) محاصرة بالثبات الذي لا يتغير نتيجة لحدوث القصيدة . ويؤدي هذا الحصار وظيفة أساسية على صعيد تجميد حركة القصيدة في رؤياها الجوهرية . وفي بنيتها الفيزيائية . ذلك أن كون فعل الشرط بداية للقصيدة ونهاية لها واحتلال جواب الشرط لمركز القصيدة بثبت مضمون الجواب (بقاء أوديس على حاله ولا تغيره) فيزيائياً بين حدين لا يمكنه الانطلاق خارجها . ويجعل من نقطة البدء نقطة للنهاية . ومن نقطة النهاية نقطة للبدء . حاصراً حركة أوديس ضمن دائرة مغلقة . وبهذا يحتل جواب الشرط حيز النتيجة النهائية لحركة فعل الشرط في بداية القصيدة (وهي نتيجة تؤكد الثبات) . ثم يجهض دلالة حركة فعل الشرط في نهاية القصيدة ملغياً إياها . ومقدماً النتيجة المسبقة للحركة قبل تشكيلها . ومؤكداً لاجدواها وعجزها عن أن تكون فاعلية تغيير .

٦ - ٣ - ٤

تنبع رؤيا العالم التي تجسدها القصيدة من الإيمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والقلق بوصفها الدوافع لحركة الحياة المتجاوزة الراضية للقبول والاجترار والثبات . وهي رؤيا بلورتها فئة من المثقفين العرب استجابة عميقة لواقع التخلف والاستنقاع في الثقافة العربية المعاصرة . وللاستسلام الفكري للمعطيات الموروثة لهذه الثقافة . ويشكل هذا التصور محورياً أساسياً من محاور رؤيا أدونيس للعالم . متجلياً في رموز معقدة أحياناً . وفي ذوات أسطورية أحياناً أخرى . وفي لغة مباشرة في النادر . بيد أن هذه الرؤيا الخلاقة المكننة التي تقدس القلق والتساؤل وترفض الكمال (كل اكتمال موت . يقول ايف بونفوا) تحمل في جوهرها بذور التناقضات التي تشرح العالم الذي تبلور فيه : العالم الضدي الذي تحتق فيه الحركة بانثاقها ضمن بنية من الثبات الطاعى والتكرار والاجترار الدائمين . فالرحيل والبحث لا يتآن في سياق منفلت . مندفع . حيوى . حر . وضمن حركة متفجرة للواقع . بل يظان حلماً . تصورا عقائدياً . يتشكل ويتبلور في سياق الجمود والتحجر دون أن يتحول فاعلية حقيقية .

وتتجسد هذه الرؤيا المنشخة في المفارقة الضدية العميقة التي يجسدها النص : استخدام الحركة لتأكيد الثبات . وكون الثبات المؤكد ثباتاً للحركة . ثم تقولب الحركة في نسق ثلاثي تكرارى شبه مطلق هو . تحديداً . نقبض الحركة وقطبها الآخر .

٧ -

حتى الآن تناولت هذه الدراسة تشكيل الأنساق من خلال عنصر التكرار المنتظم لبني تركيبية كاملة . وبهذه الصفة . فإن الدراسة تؤكد سلامة الفرضيات النظرية التي يقوم عليها تمييز ياكوبسن للأنساق باعتبارها خاصة مميزة للغة الشعر . لكن دراسة التكرار يمكن أن تتجه إلى مناحى أخرى . فنتناول العناصر المتكررة صوتياً . ودلالياً . وإيقاعياً . ضمن بنية القصيدة . حتى حين لا تشكل أنساقاً كاملة . ويمكن أن

ولعل كشف هذا الجانب الآلي الزا - أدبي - الزا - نصي . أن يغير الكثير مما يؤمن به الآن عن طبيعة الخلق الأدبي . عن الخصوصية . والتميز . وروح النص . والعبقرية الفردية . والفيض التلقائي ... إلخ من تصورات تربط بين الخلق الأدبي وبين الفردية المتميزة إلى درجة قصوى في تأكيدها على التفرد والإبداع (كما يحدث مثلاً في الرومانتيكية وما تنامي منها من تصورات للفاعلية الأدبية) .

٢ - إن النسق . رغم هذا الجانب منه . ليس آلياً بمعنى أنه موجود في النص وجوداً فيزيائياً لا علاقة دلالية بينه وبين الرؤيا الجوهرية للنص . بل على العكس من ذلك . تكشف الدراسة أن الدور البنيوي للنسق دور متغير . ديناميكي . وأنه قد يعمق الرؤيا التي تبلورها القصيدة . أو يعيق نمو هذه الرؤيا ويخمد الحركة في سياق ينشأ من تصور للحركة الحادة . وقد يجمّد حركة النص في سياق يرتبط بالثبات والجمود . متحولاً إلى عنصر دلالي فعلي في بنية النص .

٣ - إن هذين البعدين للنسق (الآلي / الديناميكي) دوراً أساسياً في الخلق الأدبي جديراً بمتابعة التقصي والاكتناه لكي يتحقق فهم أعمق للأنساق . ولعملية الخلق الأدبي ذاتها . ولبنية الفكر الإنساني نفسه .

تكشف دراسة الأنساق . كما تجلت في النصوص المحللة . أبعاداً جوهرية لبنية القصيدة . وآلية تشكيلها . وطبيعة العلاقات التي تنشأ فيها حصيلة لفاعلية مبدأ التنظيم . عبر علاقتي التشابه والتضاد . للمكونات اللغوية والدلالية والصوتية في بنية متكاملة . ولعل أكثر النتائج النظرية للدراسة أهمية أن تكون ما يلي :

١ - يبدو أن لعملية الخلق الفني بعداً آلياً صرفاً يتشكل تجسيداً لا خصوصية النص أو المادة اللغوية التي تشكله . أو التجربة التي ينبع منها . بل لبنية العقل الإنساني نفسه . ويمكن لهذا البعد أن يسمى زا - أدبي (زائد على الأدبي) . وبين أهم تجلياته تموضع النص ضمن تركيبات نسقية (ثنائية . ثلاثية . رباعية خماسية ...) يكون للنسق الثلاثي فيها دور طاع . ويفترض نشوء النسق شروطه الخاصة النابعة من آلية تشكّله واختلاله . ولكلا حركتي التشكل والاختلال تأثيرات عميقة على الطريقة التي تنامي بها القصيدة والمادة اللغوية والتركيبية التي تصنعها . وثمة أحوال لا تعدو بنية القصيدة فيها أن تكون تشكلاً واختلالاً لنسق ثلاثي واحد . أو لسلسلة متتابعة من الأنساق .

هوامش

The Hidden God, Routledge & Kegan Paul. London. 1977.

Essays on Method in the Sociology of Literature, Telos press. (st. Louis 1980).

وترجمة د. جابر عصفور لدراسته . علم اجتماع الأدب .

فصول . القاهرة . ٢ . يناير ١٩٨١ . ص ١٠١ - ١١٣ .

(١٣) قصائد أقل صمتاً . دار الفارابي بيروت . ١٩٧٩ ص ٢٦ - ٦٩ على التوالي .

(١٤) ورد . إشارة ٨ .

(١٥) كما يعتقد . مثلاً . د. صلاح فضل في مناقشته لدراسات البنيوية في البنائية في النقد الأدبي . ط ٣ بالقاهرة . ١٩٨٠ . المقدمة .

(١٦) ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة . بيروت . ١٩٧٣ . ص ٣٣٣ - ٣٣٤

Aspects of the theory of syntax راجع

MIT. Cambridge. Mass. 1965.

ونمط الرموز ع - الجملة الاسمية . وع ف الجملة الفعلية . واخطط المقدم هنا مبسّط لطريقة تشومسكي .

(١٨) راجع من أجل تحديد الوحدات بدقة . كمال أبو ديب

في البنية الإيقاعية للشعر العربي . دار العلم للملايين . بيروت . ١٩٧٤ الفصل الأول .

(١٩) راجع «علم اجتماع الأدب» ودراسته لسان جون بيرس في Essays on Method الفصل الثامن

(٢٠) الأعمال الشعرية الكاملة . دار العودة . بيروت . ١٩٧٩ ص ٢٠٣ - ٢٠٦ .

(٢١) ورد . ص ٩٤ - ١١٩ .

(٢٢) «في الشعرية : تناول بنيوي» مواقف بيروت . ٤١ . ربيع ١٩٨١ .

(٢٣) راجع G. Genette. Introduction à l'Architexte. seuil. Paris 1979.

(٢٤) ديوان أدونيس . دار العودة . بيروت . ٩٧١ . ج ١ . ص ٣٩٦ .

(٢٥) ورد . الفصل السادس بأكمله .

(٢٦) ولعل دراسة للمقامات - مثلاً - أن تكشف الفرق النوعي بين التكرار فيها والتكرار في لغة الشعر . وأن تؤدي إلى صياغة مبدأ بنيوي يفسر دور التكرار في الشعرية .

(٢٧) ترجمتي المقترحة لمصطلح (Syntagmatic)

(١) راجع حول الإشكاليين الروس

Victor Erlich. Russian Formalism: History. Doctrine. Mouton. The Hague. 1955.

Tony Bennett. Formalism and Marxism. New Accents. Methuen. London. 1979. Ch. 3.

وبشكل خاص دراسات لوتمان

Jurij Lotman. The Structure of Artistic Text Michigan up. Ann Arbor. 1977.

(٢) راجع حول هذه النقطة .

Mukarovsky The word and Verbal Art Yale up. New Haven and London. 1977 chs. 1. 2.

ومقالاته :

Standard language and poetic language. in A Prague School Reader, ed. Garving Georgetown up. Washington. 1964. pp. 17-30.

(٣) راجع لدراسته

Describing poetic structures in Structuralism, ed. J. Ehrmann. Anchor Books. Garden city. New York. 1970. pp. 188-230.

(٤) راجع

Structuralist poetics Routledge and kegan paul. London. 1975. ch. 3.

(٥) سابق ص ٦٠ - ٦٧ بشكل خاص .

(٦) سابق

(٧) راجع عن أهمية تمييز الظاهرة . جان ستاروبنسكي (Starobinsky) «اللغة الشعرية واللغة العلمية» الفكر العربي المعاصر . بيروت . ١٠ . شباط ١٩٨١ ص ١٣٧ - ١٤٥

(٨) راجع جدلية الخفاء والتجلي . دراسات بنيوية في الشعر . دار العلم للملايين . بيروت . ١٩٧٩ . الفصل الرابع .

(٩) سابق

(١٠) راجع مقالته «الفاعلية البنيوية» في Essais Critiques وترجمتي لها في مواقف . بيروت ٤١ . ربيع ١٩٨١ .

(١١) سابق .

(١٢) راجع من بين أعماله الكثيرة حول الموضوع .